



HISTOIRE
DE
L'ART
DE
L'ANTIQUITÉ

PAR
M. WINKELMANN

TRADUIT DE L'ALLEMAND

PAR
M. HUBER.
TOME SECONDE.



A LEIPZIG,
CHEZ L'AUTEUR ET CHEZ JEAN GOTTL. IMMAN. BREITKOPF,
M. DCC. LXXXI.

HISTORICAL
L.A.R.T.
DE
LANTIQUE

M. WINKERMAN
M. H. U. N. B. R.
T. O. M. T. S. A. C. O. N. A.



A. L. I. P. S. I. C.
M. H. U. N. B. R.
T. O. M. T. S. A. C. O. N. A.



HISTOIRE DE L'ART DE L'ANTIQUITÉ.

LIVRE QUATRIEME. DE L'ART DES GRECS.

CHAPITRE I.

*Des raisons & des causes du progrès & de la supériorité des Grecs
sur les autres peuples dans les Arts.*

L'Art des Grecs est le principal but de cette Histoire. Cet Art conservé dans une infinité de monumens, exige de notre part, comme le plus digne objet de nos réflexions & de notre imitation, des recherches qui, loin de se borner à des explications arbitraires, renferment l'essence des

Introduc-
tion.

Hist. de l'Art. T. II.

A

cho-

choses. Tâchons de discuter ces objets intéressans de maniere qu'ils ne servent pas seulement de nourriture au savoir, mais aussi de maxime à la pratique. La discussion de l'Art des Egyptiens, des Etrusques & des autres peuples, peut étendre nos idées & rectifier nos jugemens: l'examen de l'Art des Grecs doit ramener nos conceptions au vrai, & nous servir de regles pour juger & pour opérer.

Ce quatrieme livre, concernant l'Art des Grecs, sera divisé en huit chapitres: le premier, qui sert d'introduction, expose les raisons & les causes du progrès & de la supériorité de l'Art Grec sur les autres peuples qui l'ont cultivé; le second traite de l'essence de l'Art, ou du dessin des figures nues; le troisieme de l'expression des passions & des proportions; le quatrieme de la beauté des parties du corps humain; le cinquieme du dessin des figures drapées; le sixieme du progrès & de la décadence de l'Art, ainsi que des différens styles; le septieme de la partie mécanique de l'Art; le huitieme de la Peinture antique.

I.
De l'influence
du climat
en général.

Le principe de la supériorité des Grecs dans l'Art doit être attribué au concours de différentes causes: à l'influence du climat, à la constitution politique & à leur façon de penser, ainsi qu'à la considération dont jouissoient les Artistes & à l'emploi qu'ils faisoient des Arts.

A.
De l'influence
du climat
par rapport
à la configura-
tion avan-
tageuse des
Grecs.

Il faut que l'influence du climat ranime la *temence* qui doit faire germer l'Art, & la Grece étoit le sol le plus favorable pour cet objet. Ce qu'Epicure dit de l'aptitude des Grecs pour la philosophie, qu'il prétend leur avoir été particuliere (1), peut s'appliquer à bien plus

(1) Clement. Alex. Strom. L. 1. p. 355. l. 12.

plus juste titre à leur talent pour l'Art: car une infinité de choses qui sont idéales pour nous étoient naturelles pour eux. La nature, après avoir passé par les degrés du froid & du chaud, s'est fixée dans la Grece, comme dans son centre où regne une température mixte entre l'hiver & l'été ⁽¹⁾. Plus elle s'approche de ce centre, plus elle annonce de franchise & de sérénité, & plus ses opérations se manifestent généralement par des formes gracieuses & spirituelles, par des traits décidés & caractéristiques. Entourrée sans cesse d'un air pur & serein, tel qu'Euripide décrit le climat d'Athene ⁽²⁾, elle n'est point gênée dans son activité par les brouillards & les vapeurs, & elle porte plutôt le corps à sa maturité: elle s'élève avec force dans des statues avantageuses, & surtout dans les tailles de femmes. En Grece elle n'aura pas négligé l'homme, sa créature favorite. De-là il ne faut pas croire ce que nous disent les Scholastes sur la longueur démesurée des têtes ou des visages des habitans de l'île d'Eubée ⁽³⁾: ce sont des rêveries absurdes qui n'ont été avancées que pour dériver de-là le nom d'un de ces peuples, appelé ΜΑΚΡΩΝΕΣ. Les Grecs, au rapport de Polybe, sentoient les avantages qu'ils avoient sur les autres nations par rapport à la taille ⁽⁴⁾, & ils faisoient en général plus de cas de la beauté qu'aucun autre peuple.

Le Prêtre d'un Jupiter adolescent à Egée ⁽⁵⁾, celui d'Apollon à Ismenie ⁽⁶⁾, & celui qui conduisoit la procession de Mercure à Tanagre ⁽⁷⁾ en portant un agneau sur son épaule, étoient toujours des jeunes hommes

A 2 mes

(1) Herodot. L. 3. p. 127. l. 11.
Plat. Tim. p. 475. l. 43. ed. Bas. 1534.

(2) Med. v. 829-839.

(3) Schol. Apollon. L. 1. v. 1024.

(4) L. 5. p. 431. A.

(5) Pausan. L. 7. p. 585. l. 2.

(6) Id. L. 9. p. 730. l. 25.

(7) Id. L. 9. p. 752. l. 28.

mes qui avoient remporté le prix de la beauté. Ceux de la ville d'Egeste en Sicile firent ériger un monument à un certain Philippe, quoiqu'il ne fut pas leur citoyen, étant Crotoniate, uniquement à cause de sa grande beauté. Il étoit révééré comme un Héros déifié, & on lui faisoit des sacrifices ⁽¹⁾. Dans une très-ancienne chanson Grecque, qu'un Scholiaſte non imprimé attribue à Simonide ou à Epicharme, il y avoit quatre souhaits, dont Platon ne rapporte que trois ⁽²⁾: le premier étoit de jouir d'une bonne santé, le ſecond d'avoir une belle figure, *KALON GENESTHAI*, ou *PHYAN KALON GENESTHAI*, ſelon le ſens propre que le Scholiaſte en queſtion donne à ces paroles, le troiſieme étoit de poſſéder des richesses bien acquiſes, *ADOLÔS PLÛTEIN* & le quatrième, que Platon paſſe ſous ſilence, étoit de ſe livrer à la joie avec ſes amis, *ÎBAN META PHILÔN*: je remarquerai en paſſant que la ſignification de ce terme peut ſervir d'éclairciſſement à Héfichius. Or la beauté étant ainſi déſirée & eſtimée des Grecs, toute belle perſonne cherchoit à ſe faire connoître à toute la nation par cette prérogative, & ſurtout à gagner la bienveillance des Artiſtes. Auſſi c'étoient les Artiſtes qui fixoient le prix de la beauté, & qui avoient de plus l'occafion d'avoir tous les jours le beau devant les yeux. La beauté étoit même un mérite pour parvenir à la gloire, & l'hiſtoire Grecque ne manque guere de relever cette qualité dans une infinité de perſonnages qui la poſſédoient ⁽³⁾. De certaines perſonnes furent diſtinguées par des noms particuliers à cause d'une ſeule belle partie de la figure. C'eſt ainſi que les belles paupieres de Démétrius de Phalere lui firent donner le ſurnom de

CHA-

(1) Herodot. L. 5. p. 191. ad fin.

(2) Gorg. p. 304.

(3) Conf. Pausan. L. 6. p. 457.

l. 27.

CHARITOBLEPHAROS c'est à dire, sur les paupieres duquel siègent les Graces (1). Il paroît même qu'on a cru pouvoir favoriser la génération des beaux enfans par les jeux où l'on disputoit le prix de la beauté. Ces jeux antiques, ordonné par Cypselus, Roi d'Arcadie, se célébroient du tems des Héraclides, près du fleuve Alphée, dans l'Elide (2). A la fête d'Apollon de Philefie on donnoit un prix à celui des jeunes gens qui avoit su donner le baiser le plus savant. Cet usage se pratiquoit sous l'inspection d'un juge, ce qui se faisoit sans doute aussi à Mégare (3) près du tombeau de Dioclès. A Sparte (4) & à Lesbos (5) dans le temple de Junon, ainsi que chez les Parrhasiens (6), il y avoit des défis de beauté parmi les personnes du sexe. L'estime de la beauté alla si loin que les femmes Lacédémoniennes gardoient dans leurs chambres à coucher les statues de Nirée, de Narcisse, d'Hyacinthe, ou de Castor & de Pollux (7) pour avoir de beaux enfans (8). Dion Chrysostome se plaint que de son tems & de celui de Trajan, on ne faisoit plus d'attention à la beauté des hommes, ou de ce qu'on ne favoit plus l'apprécier (9); si cette plainte est fondée il résulte que cette inattention renferme une des causes de la décadence de l'Art d'alors.

Il est de fait que l'influence du climat concouroit pour sa part au développement de la figure qui, au
A 3 rapport

B.
De l'influence du climat,

(1) Diog. Laert. in ejus Vit. p. 307. Athen. Deipn. L. 13. p. 593. F.

(2) Eustat. ad Il. 7. p. 1185. l. 16. Conf. Palmer. Exerc. in Auct. Gr. p. 448.

(3) Lutat. ad Stat. Theb. L. 8. v. 198. Conf. Barth. T. 3. p. 828.

(4) Theocrit. Idyl. 12. v. 29-34.

(5) Mus. de Her. & Leand. amor. v. 75.

(6) Nommée *καλλιστεία* Athen. Deipn. L. 13. p. 610. B.

(7) Athen. l. c. p. 609. E.

(8) Oppian. Cyneg. L. 1. v. 357.

(9) Orat. 21. p. 269. D.

sur le caractère moral
des Grecs.

rapport de tous nos Voyageurs, est encore très-avantageuse parmi les Grecs d'aujourd'hui, & que cette influence, en agissant sur l'ame des anciens Artistes, y faisoit naître l'enthousiasme. Il n'est pas moins de fait que c'est à la même influence qu'il faut attribuer cet air de bonté, cette douceur de caractère & cette sérénité de l'ame des Grecs, toutes qualités qui ne contribuent pas moins à la conception des belles images, que la nature à la génération des belles formes. Ce fond du caractère des Grecs nous est attesté par l'Histoire, & la bonté du cœur des Athéniens est aussi connue que leur mérite & leur industrie. De-là un Poète prend occasion de dire que la ville d'Athene étoit la seule qui connut la pitié, qui fut compâtrir aux maux d'autrui. Aussi voyons nous que, dès le tems des premières Guerres des Argiens & des Thébains, les personnes malheureuses & persécutées trouvoient toujours un asyle & des secours à Athene. Dans les tems les plus reculés cette gaité, cette sérénité de l'esprit avoit donné lieu à des spectacles & à d'autres jeux, pour chasser de la vie, comme disoit Périclès ⁽¹⁾, le chagrin & la tristesse. Un parallele des Grecs & des Romains relativement à leurs spectacles publics rendra encore plus sensible ce que je viens de dire. Dans les jeux inhumains de l'Amphithéâtre, le peuple Romain, même dans les tems les plus policés, se repaissoit les yeux de sang & prenoit plaisir à voir un Gladiateur expirant qui luttoit contre les angoisses de la mort. Les Grecs au contraire avoient ces jeux cruels en horreur ⁽²⁾, & lorsque du tems des Empereurs on voulut introduire de pareils combats à Corinthe, quelqu'un dit qu'avant de se résoudre d'assister à des spectacles aussi inhumains,

(1) Thucyd. L. 2, p. 60. l. 16.

(2) Plato Politico, p. 315. B.

main, il falloit renverser l'autel de la miséricorde (¹). Cependant dans la suite ces mêmes jeux furent introduits partout, & jusque dans Athene (²). L'humanité des Grecs, & la férocité des Romains ne se dévoilent pas moins dans la maniere de faire la guerre de ces deux peuples. Le Romain se faisoit pour ainsi dire une loi, dès qu'il entroit dans une ville prise de force, de passer non seulement au fil de l'épée toute créature humaine, mais encore d'exterminer tout être vivant: il fendoit le ventre aux chiens & hachoit en morceaux tous les autres animaux. Il n'y eut pas jusqu'à Scipion l'Africain qui ne permit aux Soldats cette cruauté, lors de la prise de Carthagene en Espagne. Il n'en étoit pas ainsi des Athéniens. La ville de Mithylene, dans l'île de Lesbos, s'étant revoltée contre Athene & ayant été réduite à se rendre, les Athéniens, à la suite d'une assemblée publique, ordonnerent aux Généraux de leur flotte de faire mourir tous les hommes en état de porter les armes. A peine cet ordre fut-il expédié qu'ils s'en repentirent, & qu'ils déclarerent eux-même que leur résolution avoit été cruelle (³). Mais ce qui relève encore mieux le caractère des Grecs sur celui des Romains, ce sont les guerres des Achéens: par un motif d'humanité ils convinrent entre eux de ne point porter de fleches cachées, & même de ne point tirer de loin, enfin de se combattre de près l'épée à la main (⁴). Dans les circonstances même où les esprits étoient le plus aigris, on suspendoit tous les actes d'hostilité quand venoit le tems des jeux olympiques, où tous les Grecs s'assembloient unanimement pour se livrer

(1) Lucian. Demon. p. 293.

(4) Thucyd. L. 3. p. 93. fin.

(2) Philostr. —

p. 100. l. 10.

(3) Polyb. L. 10. p. 589. A, l. 10.

livrer à la joie. Et même dans les siècles encore barbares, dans les guerres obstinées de Sparte contre Messène, l'on vit les Spartiates faire une trêve de quarante jours avec les Messéniens, parce que c'étoit le tems où ils célébroient la fête d'Hyacinthe ⁽¹⁾: ceci arriva durant la seconde guerre de Messène, qui finit dans la vingt-huitième Olympiade ⁽²⁾.

II.
De la constitution politique des Grecs favorable à l'Art.

A.
De la liberté.

A l'égard de la constitution & du gouvernement de la Grece, la liberté forme une des principales causes de la prééminence des Grecs dans l'Art. Aussi la liberté sembloit-elle avoir établi son siege dans la Grece; elle s'étoit maintenue même auprès du trône des Rois ⁽³⁾ qui gouvernoient leurs sujets en pere ⁽⁴⁾, avant que la raison plus éclairée des Grecs leur fit goûter la douceur d'une liberté entière. Homere appelle Agamemnon un Pasteur des peuples ⁽⁵⁾, voulant désigner par-là sa tendresse pour ses sujets, & les soins qu'ils prenoient de leur bien-être. Quoiqu'il s'élevât ensuite des tyrans, ils ne le furent que pour leur patrie, & jamais toute la nation ne reconnut un seul Souverain. Avant que les Athéniens eussent fait la conquête de l'île de Naxos, la Grece n'avoit point d'exemple qu'un état libre eut assujéti un autre état libre ⁽⁶⁾. De-là personne n'avoit le droit exclusif d'être grand au milieu de ses concitoyens, & de s'immortaliser à l'exclusion des autres.

B.
Des exercices du corps

L'Art fut employé de très-bonne heure à conserver la mémoire d'une personne en conservant sa figure:

(1) Pausan. L. 4. p. 326. l. 10.

(2) Ibid. p. 336. l. 3.

(3) Aristot. Polit. L. 3. c. 10. p. 87. ed. Sylburg.

(4) Thucyd. L. 1. p. 5. l. 25.

(5) Aristot. Eth. Nicom. L. 8. c. 11.

p. 148. Dionys. Halic. Ant. Rom. L. 5. p. 322. l. 45.

(6) Thucyd. L. 1. p. 32. l. 19.

figure: & la carrière étant ouverte indistinctement, chaque Grec pouvoit aspirer à cet honneur. On pouvoit même placer dans les temples les statues de ses enfans, ainsi que nous le voyons par la mere du fameux Agathocles, qui voua à un temple la figure de son fils dans son enfance ⁽¹⁾. L'honneur d'une statue étoit à Athene, ce qu'est aujourd'hui un titre stérile, ou une croix sur la poitrine, récompenses frivoles, imaginées par nos Princes pour payer à peu de frais des services réels. C'est ainsi que les Athéniens reconurent la louange que Pindare ne leur donna pour ainsi dire qu'en passant, dans une de ses odes qui s'est conservée: ne se contentant point de lui faire de vagues complimens, ils lui firent ériger une statue dans un endroit public devant le temple de Mars ⁽²⁾. Comme les anciens Grecs donnoient la préférence aux avantages naturels sur les qualités acquises ⁽³⁾, les premières récompenses furent décernées à ceux qui excelloient dans les exercices du corps. L'histoire nous a conservé la notice d'une statue, élevée à Elis à un Luttateur Spartiate, nommé Eutélidas, dès la trente huitième Olympiade ⁽⁴⁾, & probablement cette statue ne fut pas la première qu'on éleva. Dans les jeux moins fameux, comme ceux de Mégare, on ne laissoit pas que de dresser une pierre sur laquelle étoit gravé le nom du Vainqueur ⁽⁵⁾. Voilà pourquoi les plus grands hommes de la Grece chercherent à se signaler dans leur jeunesse par les exercices du corps. Chrysispe & Cléanthe s'étoient distingués aux jeux publics avant d'être

& du mérite
quelconque
récompensés
par des sta-
tues.

(1) Diod. Sic. L. 18. p. 651.

(2) Pausan. L. 1. p. 20. l. 21.

(3) Pind. Olymp. 9. v. 152. Eurip.

Hippol. v. 79. Conf. Thucyd. L. 1. p. 38. l. ult. p. 45. l. 2.

(4) Pausan. L. 6. p. 490. l. 15.

(5) Pind. Olymp. 7. v. 157.

d'être connus par leur Philosophie. Platon même parut parmi les Lutteurs aux jeux Isthmiques à Corinthe, & aux jeux Pythiques à Sicyone. Pythagore remporta le prix en Elide, & il instruisit si bien Eurimene que celui-ci fut vainqueur dans le même endroit ⁽¹⁾. Egalemeut chez les Romains les exercices du corps frayoient le chemin à la considération. Papirius Curfor, qui vengea sur les Samnites l'infamie que subirent les Romains aux fourches Caudines, nous est moins connu par cette victoire que par son surnom de *Coureur* ⁽²⁾, nom qu'Homere donne aussi à Achille. On avoit soin non seulement que les statues des vainqueurs ressemblassent aux originaux, mais on apportoit le même soin pour les chevaux qui avoient remporté le prix dans les courses; on les représentoit d'après le naturel, comme nous l'apprend Eliea en parlant des chevaux du célèbre Cimon, Capitaine Athénien ⁽³⁾.

La statue ressemblante d'un Vainqueur, placée dans le lieu de plus sacré de la Grece, vue & révérée de tout le peuple, étoit un puissant motif pour aspirer à la faire & à la mériter ⁽⁴⁾. Jamais les Artistes d'aucune nation n'avoient eu tant d'occasions de se signaler, par la quantité de statues que la Grece faisoit ériger. Outre celles des Vainqueurs, on en élevoit dans les temples soit aux Divinités, soit à leurs Prêtres & à leurs Prêtresses. Les habitans des îles de Lipari firent ériger à l'Apollon de Delphes autant de statues qu'ils avoient pris de vaisseaux aux Etrusques ⁽⁵⁾. La plus haute gloire aux yeux de la nation étoit de remporter la victoire aux jeux Olympiques;

(1) Benthley Diff. upon Phalar. p. 53.

(2) Liv. L. 9. c. 16.

(3) Aelian. var. Hist. Li. 9. c. 32.

(4) Lucian. p. Imag. p. 490.

(5) Pausan. L. 10. p. 836. l. 7.

Ibid. L. 2. p. 148. l. 4. p. 195.

L. 7. p. 589. l. 36.

ques; elle étoit regardée comme la plus grande félicité qui put arriver à un mortel (1). Toute la ville du Vainqueur prenoit part à cet événement comme à un succès qui relevoit l'éclat de la patrie; aussi les personnes victorieuses à ces jeux n'avoient plus besoin de se mettre en peine de rien: elles étoient entretenues toute leur vie aux dépens publics, & à leur mort, on leur faisoit de magnifiques funérailles (2). Les honneurs s'étendoient même jusqu'à leurs enfans. Les Vainqueurs avoient non seulement leurs statues dans les champs de leurs triomphes, & souvent au même nombre que leurs victoires (3); mais on leur en élevoit aussi dans leur patrie (4), parce qu'à proprement parler, la couronne triomphale étoit encore plus pour la ville que pour le triomphateur (5). Un citoyen de Locre (en Italie, nommé Euthymus, qui avoient toujours été vainqueur à Elis, à l'exception d'une seule fois, reçut les honneurs des sacrifices, selon la décision de l'oracle, dès son vivant, aussi bien qu'après sa mort (6). En général tout citoyen qui avoit bien mérité de sa patrie pouvoit aspirer à l'honneur d'avoir une statue: Denis d'Halycarnasse parle des statues de quelques habitans de Cumæ en Italie, qui, dans la soixante & douzième Olympiade, furent tirées du temple, par ordre d'Aristodème, Tyran de cette ville & ami de Tarquin le superbe & jetées dans des lieux immodés (7). Quelques vainqueurs des jeux olympiques des premiers tems, où les Arts ne fleurissoient pas encore dans la Grece, reçurent les honneurs des statues longtems après leur

B 2

(1) Plat. Polit. L. 5. p. 4119. ed. I. 27. Plutarch. *Αποφθ.* 8. p. 314. l. 8.

(2) Plat. Polit. Ibid. l. 1322.

(5) Plin. L. 7. c. 27. Conf. Polyb.

(3) Pausan. L. 6. p. 159. l. 12.

Exc. Legat. p. 787. B.

(4) Plutarch. *Αποφθ.* pp 314.

(6) Plin. L. 7. c. 47.

ed. H. Steph. Pausan. L. 7. p. 595.

(7) Ant. Rom. L. 7. p. 408. l. 24.

leur mort; c'est ainsi qu'Oibotas qui avoit remporté le prix dans la sixieme Olympiade, ne reçut cet honneur que dans la quatre-vingtieme ⁽¹⁾. Rien n'est plus frappant que la démarche d'un Vainqueur Olympique, qui fit faire sa statue avant d'avoir remporté le prix, tant il étoit sûr de la victoire ⁽²⁾. La ville d'Egée en Achaïe fit construire un portique, ou une galerie couverte pour un Athlete, plusieurs fois vainqueur, afin qu'il put s'y exercer dans la gymnastique ⁽³⁾.

Je ne crois pas qu'il soit superflu de faire mention ici d'une belle statue nue, mais mutilée, représentant un Frondeur, comme l'indique la fronde avec une pierre, qui descend le long de la cuisse droite. Il n'est pas aisé de dire pour quelle raison on a érigé une statue à un pareil personnage: les Poètes n'ont jamais donné de fronde à aucun héros, & les Frondeurs étoient très-rares dans les armées Grecques. Les Ecrivains en font rarement mention ⁽⁴⁾; c'étoient les moindres Soldats, & ils ne portoient point d'armes défensives de même que les Archers, GYMNITES. Il en étoit de même chez les Romains; quand on vouloit punir & dégrader un Soldat qui servoit dans la cavalerie ou dans les légions, on le mettoit parmi les Frondeurs ⁽⁵⁾. Mais comme la statue en question, semble figurer un personnage de l'Antiquité, & non un simple Frondeur, on pourroit conjecturer qu'elle représente l'Etolien Pyrechmès qui, au retour des Heraclides dans le Péloponese, se chargea d'un combat singulier pour décider la possession de l'Elide. Toute l'adresse de ce Guerrier consistoit dans la fronde, SPHEN-DONÎN DEDIDAGMENOS ⁽⁶⁾.

La

(1) Ant. Rom. L. 6. p. 458. l. 5.

(2) Ibid. p. 471. l. 29.

(3) Pausan. L. 7. p. 582. l. 25.

(4) Thucyd. L. 4. p. 133. l. 6.
p. 153. l. 42. Eurip. Phœniss. v. 1149.

(5) Val. Max. L. 2. c. 2. N. 8 & 13.

(6) Pausan. L. 5. p. 382. l. 10.

La façon de penser du peuple s'éleva par la liberté, comme un noble rejeton qui sort d'une tige vigoureuse. De même que l'ame d'un homme penseur s'élève plus en pleine campagne, dans une allée ouverte, ou sur le faite d'un vaste bâtiment, que dans une chambre basse, ou dans un réduit resserré: de même la façon de penser des Grecs libres doit avoir été très-différente de celle des nations gouvernées par des Despotes. Hérodote démontre que la liberté fut seule la source & le fondement de la puissance & de la grandeur d'Athene qui avant ce tems, lorsqu'elle étoit obligée de reconnoître un Maître, n'avoit jamais été en état de faire tête à ses voisins ⁽¹⁾. Par la même raison l'Eloquence ne commença à fleurir chez les Grecs que lorsqu'ils jouirent d'une pleine liberté; de-là vient que les Siciliens attribuent à Gorgias l'invention de la Rhétorique ⁽²⁾.

C.
De la façon
de penser des
Grecs, formée
par l'esprit de
liberté.

Ce fut la liberté, mere des grands événemens, ainsi que des révolutions & des jalousies parmi les Grecs, qui répandit dès-lors chez ce peuple les premières semences des sentimens nobles. Comme le spectacle de la vaste surface des mers & que l'aspect des vagues énormes qui viennent se briser contre les rochers, agrandissent notre ame & détournent l'esprit des petits objets, de même la vue de si grandes choses & de si grands hommes ne pouvoit rien faire concevoir de médiocre. Les Grecs dans l'état florissant de leur République étoient des êtres pensans qui avoient déjà donné vingt ans à la réflexion, & cela à un âge, où nous commençons à peine à réfléchir de nous mêmes. Leur esprit animé du feu de la jeunesse &

B 3

soutenu

(1) L. 5. p. 199. l. 13.

(2) Conf. Hardion Diff. sur l'orig.
de la Rhet. p. 160.

soutenu d'un corps vigoureux, avoit déployé toute son activité, tandis que chez nous on le nourrit de choses futiles jusqu'à l'âge où il commence à baïsser. Le jugement de l'enfance qui, comme une tendre écorce, conserve les premières incisions, n'étoit pas entretenu de sons sans idées; & la mémoire de la jeunesse, semblable à une tablette de cire qui ne peut contenir qu'un certain nombre d'images, n'étoit pas déjà remplie de chimères, lorsque la vérité vouloit y graver ses sacrés caractères. On chercha tard à être érudit, c'est à dire à savoir ce que d'autres ont su. Durant les beaux siècles de la Grèce, il étoit facile d'être savant, dans le sens qu'on attache aujourd'hui à ce mot, & chacun pouvoit acquérir la sagesse. Il y avoit alors dans le monde une vanité de moins, celle de connoître beaucoup de livres. On ne songea que dans la soixante & unième Olympiade à rassembler les membres épars du plus grand des Poètes. L'enfant apprenoit les vers d'Homère (1): l'adolescent pensoit comme le Poète. Dès que le jeune homme avoit enfanté quelque chose de grand, il étoit rangé dans la classe des premiers de sa nation.

C'est avec les préjugés d'une pareille éducation que les Athéniens donnerent le commandement de leur armée à Iphicrate dans sa vingt-quatrième année. Aratus avoit à peine vingt ans (2), lorsqu'il chassa les tyrans de Sicyone sa patrie, & bientôt après il fut nommé chef de la ligne des Achéens. Philopœmen à peine sorti de l'enfance eut la plus grande part à la victoire qu'Antigone Roi de Macédoine, conjointement

avec

(1) Xenoph. Conviv. c. 3. §. 5.

(2) Polyb. L. 2. p. 137.

avec les troupes de la ligne Achéenne, remporta contre les Lacédémoniens ⁽¹⁾, victoire qui rendit les Achéens Maître de Sparte. Aussi chez les Romains, qui jouissoient d'une éducation semblable, le jugement parvenoit de bonne heure à sa maturité, comme nous le voyons par les exemples de Scipion le jeune & de Pompée. Scipion à l'âge de vingt-quatre ans fut envoyé en Espagne à la tête des Légions, tant pour relever le courage des Romains que pour rétablir la discipline dans l'armée; & Velléius Paterculus nous dit de Pompée, qu'à l'âge de vingt-trois ans il leva une armée de son chef, & ne prit conseil que de lui même. Plein de confiance dans la façon de penser de tout un peuple, élevé dans les mêmes principes & animé de la même ambition, Périclès se présenta & dit de lui, ce qu'on nous permet à peine de penser de nous même: „Athéniens, vous êtes irrités contre moi! „je crois pourtant ne le céder à aucun de vous ni dans „les connoissances qu'on peut exiger d'un homme, ni „dans le talent d'en parler.“ C'est avec cette même franchise que les Historiens anciens disent le bien d'eux-mêmes, comme le mal des autres

Le Sage étoit le plus honoré, & il étoit aussi connu dans chaque ville, que l'est chez-nous le plus riche: tel étoit le jeune Scipion qui apporta la Déesse Cybele à Rome ⁽²⁾. L'Artiste pouvoit aspirer à la même estime. Socrate déclara les Artistes seuls sages, comme des gens qui se contentoient de l'être, sans vouloir le paroître ⁽³⁾. Il semble aussi que c'est dans cette

III.
De l'estime
des Grecs
pour les Artistes.

(1) Polyb. L. 2. p. 152. 153.

(2) Liv. L. 29. c. 14.

(3) Plat. Apolog. p. 2. ed. Bas.

cette persuasion qu'Esopé fréquentoit assiduellement les ateliers des Sculpteurs & des Architectes ⁽¹⁾. Dans les tems postérieurs, l'on vit le Peintre Diognétus donner des leçons de Philosophie à Marc-Aurèle: cet Empereur convint d'avoir appris de cet Artiste à distinguer le vrai du faux, à ne pas adopter des chymères pour des réalités. Un Artiste pouvoit être Législateur, car tous les Législateurs, selon le témoignage d'Aristote ⁽²⁾, étoient des citoyens ordinaires. Il pouvoit parvenir au commandement des armées, comme Lamachus, un des citoyens le plus indigent d'Athènes: il pouvoit espérer de voir sa statue à côté de celles des Miltiades & des Thémistocles, à côté de celles des Dieux même ⁽³⁾. C'est ainsi que Xenophile & Straton placèrent leurs statues assises à côté de celles d'Esculape & de la Déesse Hygiéa à Argos ⁽⁴⁾. Chirifophus le Maître de l'Apollon de Tégée étoit représenté en marbre à côté de son ouvrage ⁽⁵⁾; Alcámenes se voyoit sur un bas-relief au faîte du temple d'Eleusis ⁽⁶⁾. Parrhasius & Silanion furent révéérés avec Thésée dans le tableau qu'ils firent de ce héros ⁽⁷⁾. D'autres Artistes mirent leur nom sur leurs ouvrages, & Phidias grava le sien au pied de son Jupiter Olympien ⁽⁸⁾. On voyoit aussi sur plusieurs statues des Vainqueurs aux jeux Eléens, le nom des Artistes qui les avoient faites ⁽⁹⁾. Le char attelé de quatre

(1) Plutarch. Conviv. VII. Sap. p. 269. l. 13.

(2) Polit. L. 4. c. 11. p. 115. l. 2. ed. 1577. 4.

(3) Conf. Thucyd. L. 2. p. 60. l. 7.

(4) Pausan. L. 2. p. 163. l. 36.

(5) Pausan. L. 8. p. 708. l. 9.

(6) Pausan. L. 5. p. 399. l. 37.

(7) Plutarch. Theb. p. 5. l. 22.

(8) Pausan. L. 5. p. 397. l. 41.

(9) Conf. Id. L. 6. p. 456. l. 36.

quatre chevaux de bronze, que Dinomene, fils d'Hieron, Roi de Syracuse, fit construire à la mémoire de son pere, portoit pour inscription deux vers qui apprenoient qu'Onatas avoit fait ce monument ⁽¹⁾. Cependant cet usage ne fut pas assez universel pour pouvoir inférer de la suppression du nom de l'Artiste sur des statues du premier mérite, que l'ouvrage soit des tems postérieurs. L'Abbé Gédoyen a cru se distinguer de la foule, en soutenant cette opinion ⁽²⁾, & un certain Ecrivain Anglois nommé Nixon, qui a pourtant vu Rome, adopte sans restriction le sentiment de son devancier ⁽³⁾. Que pouvoit-on attendre de plus de Gens qui n'ont vu Rome qu'en songe, ou qui n'y ont fait, comme il arrive souvent, qu'un séjour d'un mois.

La gloire & la fortune d'un Artiste ne dépendoient pas du caprice de l'orgueil ou de l'ignorance. Les productions de l'Art, loin de se regler sur le goût mesquin & les vues étroites d'un homme, érigé en juge par l'adulation & par la servitude, étoient appréciées & récompensées par les plus sages de la nation dans les assemblées générales de la Grece. Du tems de Phidias il y avoit des concours de peinture à Delphes & à Corinthe, & l'on y établit des juges proposés pour cet objet ⁽⁴⁾. Les premiers concurrens furent Panéus, frere, ou selon d'autres, neveu de Phidias ⁽⁵⁾, & Timagoras de Chalcis, qui remporta le prix. Ce fut devant de pareils juges que parut Aëtion,

(1) Pausan. L. 8. p. 688. l. 1.

(4) Plin. L. 35. c. 35.

(2) Hist. de Phidias. p. 199.

(3) *Essay on a Sleeping Cupid.*
p. 22.

(5) Strab. L. 8. p. 354. A.

Aëtion, avec son tableau du Mariage d'Alexandre & de Roxane. Le Président de l'assemblée qui se nommoit Proxénidès & qui porta la sentence, lui adjugea le prix & lui donna sa fille en mariage ⁽¹⁾. On voit aussi qu'un grand nom n'en imposoit pas aux juges & ne les empêchoit pas de rendre justice au mérite: Parrhasius ayant été à Samos disputer le prix de la peinture, dont le sujet étoit le Jugement sur les armes d'Achille, vit le tableau de Timanthes jugé supérieur au sien. Les juges d'alors n'étoient pas novices dans l'Art: il fut un tems où la jeunesse de la Grece fréquentoit également les écoles des Philosophes & les ateliers des Artistes. Platon s'appliquoit au dessin & aux hautes sciences en même tems ⁽²⁾, méthode qu'on pratiquoit pour que la jeunesse, selon Aristote, put parvenir à connoître & à juger la vraie beauté *HOTIPOIEITHEÔRÎTIKON TOU PERI TA FÔMATA KALLOUS* ⁽³⁾. Aussi les Artistes travailloient-ils pour l'immortalité. Les récompenses qu'ils recevoient pour leurs ouvrages les mettoient en état de faire briller leur talent sans aucune vue d'intérêt. On sait que Polygnote, ayant peint le Pœcile, fameux portique d'Athènes, ne voulut recevoir aucun paiement pour son travail ⁽⁴⁾; & il paroît qu'il fit la même chose à l'égard d'un édifice public de Delphes ⁽⁵⁾, où il représenta la prise de Troie ⁽⁶⁾. Ce fut en reconnaissance de ce dernier ouvrage que les Amphyctions, ou le conseil général des Grecs, firent des remerciemens solennels à
ce

(1) Lucian. Herod. c. 5.

(4) Plutarch. Cim. p. 879. l. 17.

(2) Diog. Laër. Plat. L. 3. Segm. 5.

(5) Plin. L. 35. c. 35.

(3) Aristot. Polit. L. 8. c. 3.

(6) Plutarch. p. 772. l. 27.

ce généreux Artiste & qu'ils lui assignèrent des logements au dépens du public dans toutes les villes de la Grece.

Les Grecs estimoient en général toutes les productions distinguées de l'industrie, & tout Ouvrier qui excelloit dans son métier pouvoit parvenir à immortaliser son nom: aussi parmi les vœux des Grecs un des plus importants, étoit de demander aux Dieux la conservation de leur mémoire ⁽¹⁾. Le nom de l'Architecte qui conduisit un aqueduc dans l'île de Samos est parvenu jusqu'à nous, ainsi que celui du Charpentier qui construisit le plus grand vaisseau dans la même île ⁽²⁾. Nous savons aussi le nom d'un fameux Tailleur de pierre qui se distingua dans la maniere de façonner des colonnes: il se nommoit Architelès ⁽³⁾. L'Antiquité cite encore les noms de deux Tisserands, ou de deux Brodeurs, qui firent le manteau de la Pallas Polias à Athene ⁽⁴⁾. Plusieurs Ecrivains célèbres font mention d'un certain Péron qui composa des parfums exquis ⁽⁵⁾. Platon a immortalisé dans ses écrits Théarion, Boulanger, à cause de son habileté dans son métier, ainsi que Sarambus, fameux Aubergiste ⁽⁶⁾. Dans cette vue les Grecs paroissent avoir nommé plusieurs choses du nom du maître qui les avoit faites, nom sous lequel ces choses restèrent connues constamment. C'est ainsi que les vases, ressemblant, quant à

C 2

la

(1) Posidip. ep. Stob. Serm. 117. p. 599.

(2) Herodot. L. 3. p. 119. l. 32. 36.

(3) Theodor. Predrom. ep. 2. p. 22.

(4) Athen. Deipn. L. 2. c. 9.

(5) Athen. Deipn. L. 15. c. 12. p. 689. l. ult.

(6) Gorg. p. 330. l. 13.

la forme, à ceux que Thériclès fit en terre cuite du tems de Périclès, conserverent le nom de cet Ouvrier ⁽¹⁾. Dans l'île de Naxos on érigea des statues à un Artisan qui avoit été le premier à donner la forme de tuile au marbre Pentélicien pour en couvrir les édifices ⁽²⁾. On donna le nom de divin à quelques Artistes du premier rang: c'est le nom que Virgile donne à Alcimédon ⁽³⁾. Chez les Lacédémoniens c'étoit là la plus haute louange qu'on put donner ⁽⁴⁾.

IV.
De l'emploi
de l'Art.

L'usage des monumens fit que l'Art se conserva dans sa grandeur. Consacrées uniquement aux Divinités & aux objets les plus utiles à la patrie, les productions de l'Art inspiroient une sorte de respect au peuple. La modération & la simplicité, habitant les demeures des citoyens, l'Artiste n'étoit pas obligé de descendre aux petites choses pour remplir les vides d'une maison, ni d'abaïsser son génie au goût mesquin d'un propriétaire opulent: ce qu'il exécutoit étoit analogue aux idées élevées de toute la nation. Nous savons que Miltiade, Thémistocle, Aristide & Cimon, les chefs & les sauveurs de la Grece, n'étoient pas mieux logés que leurs voisins ⁽⁵⁾. Les demeures des personnes riches étoient distinguées des maisons ordinaires par une cour, nommé *Avλί*, & cette cour étoit fermée par un bâtiment où le pere de famille avoit coutume de sacrifier ⁽⁶⁾. Mais les tombeaux étoient regardés comme des édi-

(1) Athen. Deipn. L. II. p. 470.
F. 472. B. 486. C. Diod. Sicil.
L. II. p. 20.

(2) Pausan. L. 5. p. 398. l. 8.

(3) Eclog. 3. v. 37.

(4) Plat. Hipp. maj. p. 345. l. 12.

(5) Demosth. Orat. *περί συντάξεως*.
p. 71.

(6) Plat. Polit. L. I. p. 171. l. 24.
ed. Basil.

édifices sacrés; de-là il ne faut pas s'étonner que le célèbre Peintre Nicias se soit astreint à peindre un tombeau hors de la ville de Tritia en Achaïe (1). Il faut considérer encore quelle émulation devoit exciter dans les esprits l'empressement que témoignoit à l'envi les villes de la Grece d'avoir un beau monument (2), & quelle impression devoit faire sur les Artistes la pensée que tout un peuple fournissoit aux frais d'une statue, soit d'un Dieu (3), soit d'un Vainqueur aux jeux publics (4). Il y a même des villes de l'Antiquité qui n'étoient connues que par une belle statue: Aliphéra n'étoit renommée que par sa Pallas de bronze, ouvrage d'Hécatodore & de Sofrate (5).

La sculpture & la peinture atteignirent plutôt un certain degré de perfection que l'architecture. La raison est que celle-ci, n'ayant pu imiter rien de réel & se trouvant fondée sur les règles générales des proportions, est plus idéale que les deux autres. La sculpture & la peinture, ayant commencé par la simple imitation, trouverent les règles établies dans l'homme; tandis que l'architecture, obligée de chercher les siennes par une infinité de raisonnemens & de combinaisons, ne pouvoit les fixer qu'à la suite de l'approbation. La sculpture a précédé la peinture: en qualité de sœur aînée elle a servi de guide à sa cadette. Plin ne croit même que la peinture ne remonte pas au delà de l'époque de la guerre de Troie. Le Jupiter de

V.
De la Sculpture & de la Peinture perfectionnées en Grece avant l'Architecture.

C 3

Phi-

(1) Pausan. L. 7. p. 580. l. 11.

(2) Plin. L. 35. c. 37.

(3) Dionys. Halic. Ant. Rom. L. 4. p. 220. l. 47.

(4) Pausan. L. 6. p. 465. l. 25. p. 488. l. 34. p. 489.

(5) Polyb. L. 4. p. 340. D.

Phidias, & la Junon de Polyclète, les statues les plus vantées de l'antiquité, existoient déjà; pendant que les tableaux Grecs, sans aucune intelligence de clair-obscur, étoient dénués de toute harmonie. Apollodore, & après lui Zeuxis, le Maître & le Disciple, qui fleurirent dans la quatre-vingtième Olympiade, sont les premiers qui se signalèrent dans la science des jours & des ombres ⁽¹⁾. C'est sans doute pour cela que cet Apollodore fut nommé SCIOGRAPHOS, le Peintre des ombres. Ainsi on voit la cause de cette dénomination. De-là il faudroit corriger le texte d'Hésychius, où SCIOGRAPHOS, est pris pour SCINOGRAPHOS le Peintre des tentes. Il faut se représenter les peintures faites avant ce tems comme des statues placées à côté l'une de l'autre, qui, excepté l'action particulière à chacune par rapport à la figure voisine, étoient isolées & ne paroissoient pas former un tout, ainsi que l'on voit les peintures sur les vases de terre cuite nommés vulgairement Etrusques. Dans la sculpture nous envisagerons la vénération pour les statues comme une des principales causes des progrès de cet Art: car on soutenoit que les plus anciens simulacres des Divinités, dont on ignoroient le nom des Artistes, étoient tombés du ciel, & que non seulement ces figures, mais encore toutes les statues faites par des Artistes célèbres, étoient remplies de la Divinité même qu'elles représentoient ⁽²⁾.

La raison des progrès tardifs de la peinture se trouve en partie dans l'Art même, & en partie dans
l'usage

(1) Quint. Inst. Orat. L. 12.
c. 10.

(2) Jos. Philopon, contr. Jam-
blich. *περί αἰγῶν*.

l'usage qu'on en fit. La sculpture, ayant étendu le culte des Dieux, reçut à son tour de l'accroissement de ce culte. La peinture n'avoit pas les mêmes avantages. Consacrée aux Dieux, ou aux monumens publics, elle servoit d'ornement aux temples, dont quelques uns, tel que celui de Junon à Samos ⁽¹⁾, étoient des *Pinacothécées* ou des galeries de tableaux. Egalement à Rome on appendit dans les galeries supérieures du temple de la paix les peintures des meilleurs Maîtres. Mais il ne paroît pas que les productions des Peintres aient été des objets de vénération & de culte pour les Grecs; du moins parmi tous les tableaux, cités par Pline & par Pausanias, il n'y en a aucun qui ait obtenu cet honneur, à moins que quelqu'un ne voulut trouver un pareil tableau dans un passage de Philon, rapporté en note ⁽²⁾. Pausanias fait mention d'un tableau de Pallas qui étoit dans son temple à Tégée & qui offroit un *Lectisternium* de la Déesse ⁽³⁾. Il en est de la peinture & de la sculpture, comme de l'éloquence & de la poésie: celle-ci servant aux mystères religieux, fut plus révéree & plus récompensée que l'autre, & parvint plutôt à sa perfection. C'est ce qui fait dire à Cicéron qu'il y a eu plus de bons Poëtes que de bons Orateurs ⁽⁴⁾. Nous trouvons aussi que plusieurs grands Peintres étoient en même tems de grands Sculpteurs. Tel furent Micon Athénien, qui fit la statue de Callias ⁽⁵⁾; Emphranor, contempo-

rain

(1) Strab. L. 14. p. 944.

(2) De Virtut. & Legat. ad. Caj. p. 567. — μηδὲν ἐν προσευχαῖς ὑπὲρ αὐτῆς (Καίρος) μὴ ἄγαλμα μὴ ζῴειον, μηδὲ γραφὴν ἰδρυσάμενοι.

(3) Pausan. L. 8. p. 695. l. 23.

(4) Cic. de Orat. L. 1. c. 3.

(5) Paus. L. 6. p. 465. l. 22a. Conf. p. 480 l. 20.

rain de Praxitele; Zeuxis, dont les ouvrages faits en terre cuite étoient à Ambracie: Protogene, qui travailla en bronze; enfin Apelle qui exécuta la statue du Cynica, fille d'Archidamas, Roi de Sparte ⁽¹⁾. Polyclète avoit bâti à Epidaure un Théâtre, consacré à Esculape & enfermé dans le parvis de son temple ⁽²⁾. Tels furent les avantages de l'Art des Grecs sur les autres peuples, tel fut le terroir qui pouvoit produire des fruits si exquis.

(1) Pausan. L. 6. p. 453. l. 26.

(2) Paus. L. 2. p. 174. l. 9.





CHAPITRE II.

De l'essence de l'Art.

Comme le premier chapitre n'est qu'une introduction au second, je passe, après ces observations préliminaires, à l'essence même de l'Art. C'est ainsi que la jeunesse Grecque, après les jours de préparation pour les grands jeux du stade, se présentait dans la lice aux yeux de toute la nation, non sans une crainte secrète par rapport au succès. L'on pourroit considérer comme des exercices préliminaires pour les jeux Olympiques ce que j'ai dit dans les deux livres précédens sur l'Art des Egyptiens & des Etrusques.

Introduc-
tion.

En effet, je me transporte en esprit au stade d'Olympie! Là, je vois les statues des héros de tous les âges, les chars d'airain de deux & de quatre chevaux, sur-

Hist. de l'Art. T. II.

D

montés

montés de la figure du vainqueur: là mes regards sont frappés d'une multitude de chefs-d'œuvres. Combien de fois mon imagination ne se livre-t-elle pas à ce songe flatteur? Je me compare alors aux Athletes de ces jeux, mon entreprise n'étant pas moins hasardeuse que la leur. C'est une représentation qu'il faut que je me fasse à moi même, dès que j'ose entrer en lice & rendre raison des sublimes beautés de tant d'ouvrages de l'Art que j'ai devant les yeux. Une juste crainte me saisit, lorsqu'en promenant mes regards, j'apperçois comme à ces combats de la beauté non un, mais une infinité de juges éclairés.

Qu'il me soit permis de donner cette transposition fictive dans l'Elide, non comme une simple image poétique, mais comme une contemplation réelle des objets! Effectivement cette apparition acquiert une sorte de réalité, quand je me représente comme existans les statues & les tableaux dont les anciens nous ont laissé des descriptions, quand je me figure devant les yeux l'immense quantité d'ouvrages que le tems a respectés. Sans cet assemblage, sans cette combinaison des productions de l'Art réunies comme sous un seul point de vue, il ne faut pas se flatter de pouvoir en faire une juste estimation. Mais quand le jugement & l'œil rassemblent tous les ouvrages, & les rangent dans un espace donné, comme étoient rangés les monumens les plus précieux du stade dans l'Elide, l'esprit alors semble se promener au milieu.

Cependant j'ose avancer que les tems modernes n'ont pas encore produit de mortel qui ait pénétré jusque dans l'Elide, pour me servir de l'expression qu'employa un illustre Antiquaire qui vouloit m'encourager à entreprendre ce voyage. Il est certain que les Ecrivains qui ont traité

traité de l'Art ne semblent pas s'être mis dans la vraie position; ils ne paroissent pas avoir choisi dans le stade une place avantageuse qui les mit à portée de rendre un compte judicieux à des juges tels que les Proxénidès. Je me ferai toujours fort de prouver cette critique à ceux qui ont lu les Ecrivains en question.

Mais d'où vient que les principes de l'Art & de la Beauté ont été si peu approfondis, tandis que les élémens de toutes les autres sciences ont été discutés souvent d'une manière très-solide? C'est parce que notre paresse naturelle nous a empêché de penser nous-mêmes, c'est parce que notre sagesse scholastique nous a mis des entraves. D'un côté l'Antique a été considéré par les Erudits comme une beauté dont la jouissance n'étoit pas à la portée de l'homme, comme une beauté qui, loin de pénétrer l'ame, ne faisoit qu'effleurer l'imagination: disons que l'Antique n'a servi à la plupart des Savans qu'à étaler une immense érudition, & qu'il a été regardé comme parlant peu ou point à la raison. D'un autre côté, comme la philosophie a été souvent traitée & enseignée par ceux qui, préoccupés de la lecture de leurs sombres devanciers, n'y pouvoient donner que peu de place au sentiment, on nous a conduit par un labyrinthe de subtilités métaphysiques qui n'ont servi qu'à faire enfanter d'énormes volumes & qu'à dégouter le jugement.

Telles sont les raisons qui ont empêché la vraie philosophie de porter son flambeau sur les productions de l'Art. Ces vérités grandes & générales qui, en nous faisant passer par des chemins de roses, nous conduisent à l'examen du beau, & de-là à la source même de la beauté universelle, se trouvent noyées dans de vaines spéculations. Quel autre jugement puis-je porter de tant de savantes productions, & même de tant d'ouvrages qui

se sont proposées pour but le plus sublime objet après Dieu, je veux dire la beauté! Je l'ai méditée longtems, cette beauté, mais trop tard! Dans le feu de ma jeunesse je n'ai vu son essence qu'au travers d'une profonde obscurité. Aujourd'hui, que ce feu qui ne jette plus que de foibles étincelles, commence à s'éteindre je n'en peux parler qu'avec des paroles sans énergie: heureux si mes efforts excitoient d'autres à donner des principes solides, des préceptes animés par les Graces!

I.
Du dessin du
nud, fondé
sur la beauté.

Dans ce second chapitre nous traiterons le dessin du nud. Le dessin du nud est fondé sur les notions de la beauté, & ces notions consistent en partie dans la dimension & dans la proportion, en partie dans la forme & la figure d'où les Artistes Grecs tiroient leurs idées de la beauté, comme l'a remarqué Cicéron (1). Les formes déterminent la figure: Les mesures fixent la proportion.

A.
De la beauté
en général,
ou de l'idée
négative de
cette qualité.

Nous nous bornerons ici à parler de la beauté en général, soit pour les formes, soit pour les attitudes. Dans une discussion générale de la beauté, il est à propos de toucher un mot de l'idée différente du beau, qui est l'idée négative de la beauté, & puis nous pourons donner en quelque sorte une idée positive de cette qualité. On peut dire de la beauté, ce que Cicéron fait dire à Cotta de la Divinité (2), qu'il est plus aisé de dire ce qu'elle n'est pas, que de dire ce qu'elle est. Il en est en quelque maniere de la beauté & de la laideur, comme de la santé & de la maladie: celle-ci se fait sentir & non pas celle-là.

La

(1) De Fin. L. 2. c. 34.

(2) Ibid. L. 2. c. 34.

La beauté, comme la fin & le centre de l'Art, exige en premier lieu un tableau général de cette qualité, tableau que je desirerois pouvoir faire d'une maniere satisfaisante pour moi & pour le Lecteur. Je sens la difficulté de l'entreprise. La beauté est un des grands mysteres de la nature, nous en voyons, nous en éprouvons les effets; mais de vouloir donner une idée nette de son essence, c'est une entreprise qui a été souvent tentée & qui n'a pas encore été exécutée. En effet si cette idée étoit d'une évidence géométrique, le jugement des hommes sur le beau ne varieroit pas tant, & il seroit plus aisé de les persuader sur la vraie beauté. Alors nous ne verrions pas des gens ni assez mal organisés, ni assez entêtés, soit pour se forger une fausse beauté, soit pour ne pas vouloir adopter une idée nette du beau, nous ne verrions pas des gens qui diroient avec Ennius: „Mais le sentiment de mon cœur, contredit l'inspection de mes yeux (1).“

Quoiqu'il en soit, il sera toujours plus difficile de convaincre les derniers, que d'instruire les premiers. Les doutes que forment les uns & les autres sont plus pour faire briller leur esprit que pour nier l'existence du beau: aussi n'ont-ils point d'influence sur l'Art. L'inspection de tant de milliers d'ouvrages que le tems nous a conservés devroient éclairer les premiers: mais il n'y a point de remede contre l'insensibilité. Nous manquons d'une regle sûre de la beauté, d'une mesure d'après laquelle, comme dit Euripide (2), nous apprécions la laideur. Par cette raison nous différons si fort dans tous nos jugemens, & nous sommes aussi peu

D 3

d'ac-

(1) Sed mihi neutiquam cor consentit cum oculorum aspectu.

(2) Hecub. v. 602.

Ap. Cic. Lucul. c. 17.

d'accord sur le vrai bon que sur le vrai beau. Cette diversité d'opinion éclate encore plus dans nos jugemens sur les beautés de l'Art que dans ceux sur les beautés de la nature. C'est que les premières affectent moins les sens que les dernières. Une beauté conçue dans les grands principes de l'Art, plus sublime que délicate, plus grave qu'agaçante, plaira moins aux sens aveugles, qu'une jolie figure ordinaire capable de parler & d'agir. La cause de ce phénomène est dans nos passions, excitées chez la plupart des hommes par le premier aspect: le cœur est déjà rempli de l'objet, quand l'esprit cherche encore à le goûter. Alors ce n'est plus la beauté qui nous charme, c'est la volupté qui nous séduit. Conformément à cette expérience, les jeunes gens, chez qui les passions sont en effervescence, regarderont comme des Divinités des personnes qui d'ailleurs ne sont que médiocrement belles, mais dont les traits de la physionomie respirent la langueur & le desir. Ils seront peu touchés à la vue d'une belle femme qui montre de la retenue & de la décence dans son maintien & dans ses actions, eut-elle d'ailleurs la taille & la majesté d'une Junon.

Les idées de la beauté naissent chez la plupart des Artistes de ces premières impressions, que les beautés d'un ordre plus élevé ont rarement le pouvoir d'affaiblir ou d'effacer, surtout lorsqu'éloignés des beautés des Anciens, ils ne peuvent pas rectifier le jugement de leurs sens. Il en est du dessin comme de l'écriture: peu d'enfants, lorsqu'ils apprennent à écrire, sont instruits solidement de la nature du trait, de la lumière & de l'ombre des lettres, de la beauté des caractères; on leur donne des exemples à copier, sans autre information, & la main se forme à écrire avant que l'enfant ait une notion de la beauté des lettres. C'est ainsi que la plupart des jeunes

nes gens apprennent à dessiner. Et comme l'on garde dans un âge plus avancé la méthode d'écrire qu'on a contractée dans sa jeunesse, de même les idées du Dessinateur sur le beau, se moulent & se peignent à l'esprit telles que l'œil étoit accoutumé de les envisager & la main de les imiter. Les Disciples, ne dessinant que d'après des modèles imparfaits, ne peuvent se former que des idées imparfaites de la beauté. Il y a grande apparence que chez les Artistes, ainsi que chez tous les hommes, l'idée de la beauté est analogue à la texture & à l'action des nerfs optiques. De-la, quand nous voyons un coloris vicieux, ou une fausse couleur, nous pouvons tirer la conclusion que l'idée de cette couleur se trouve dans l'œil du Peintre. A cet égard l'argument des Sceptiques n'est pas dénué de fondement, lorsqu'ils infèrent de la diversité de la couleur des yeux, tant des animaux que des hommes, à l'incertitude de nos connaissances par rapport à la vraie nature de la couleur de tel ou tel objet (1). La couleur des parties humides de l'œil, pouvant être considérée comme la cause de ce phénomène, il résulte que l'idée diverse des formes qui constituent la beauté pourroit bien résider dans le système des nerfs. Ceci se comprend, par les espèces innombrables de fruits, & par les sortes infinies des mêmes fruits, dont les formes & les saveurs s'étendent & se perfectionnent par les différentes ramifications dans lesquelles la sève monte & porte le développement & la maturité dans les parties. Or comme il faut qu'il existe une cause de ces impressions diverses surtout pour ceux qui s'occupent de les rendre par l'imitation, je me flatte que ma conjecture n'est pas absolument à rejeter.

II

(1) Sext. Empyr. Pyrrh. hyp. L. 1. p. 10. B.

Il est d'autres Artistes chez qui l'influence du ciel n'a pas laissé mûrir le doux sentiment de la beauté. Chez les uns ce sentiment a été endurci à force d'Art, c'est à dire à force de vouloir montrer partout leur savoir, même dans la formation des beautés de la jeunesse: tel a été Michel-Ange. Chez les autres ce même sentiment a été entièrement étouffé à force de vouloir flatter les sens grossiers & rendre tout plus palpable par des expressions communes: tel a été le Bernin. Michel-Ange a médité la haute beauté, comme on peut s'en convaincre par la lecture de ses poésies imprimées & non imprimées; où il se sert des expressions les plus sublimes pour énoncer cette qualité. Cet homme étonnant est admirable dans l'expression des corps qui doivent dénoter de la force; mais, par la raison alléguée ci-dessus, il a fait de ses figures de femme & de jeunesse des êtres d'un autre monde, soit pour la stature soit pour les attitudes & pour les actions. Michel-Ange est à Raphaël, ce que Thucydide est à Xénophon. Le même chemin qui conduisit Michel-Ange dans les lieux sauvages & sur des rochers escarpés, mena le Bernin dans des bourbiers & des marais fangeux. Ce dernier tâchoit d'ennoblir par des exagérations triviales des formes empruntées du naturel le plus bas. Ses figures ressemblent à ces parvenus de la lie du peuple, & l'expression qu'il leur donne est souvent en contresens avec l'action: c'est ainsi qu'on a vu rire Annibal, l'âme navrée de douleur. Malgré cela cet Artiste tint longtems le sceptre de l'Art, & il a encore des partisans qui lui rendent hommage.

Quant à ceux qui forment des doutes contre la justesse des idées de la beauté, ils fondent surtout leur pyrrhonisme sur les notions du beau parmi les nations éloignées qui, parce qu'elles diffèrent de nous pour la configuration du visage, doivent différer aussi de nous pour l'idée de la beauté. Comme il y a, disent-ils,

ils, des peuples qui, en louant la couleur de leurs maîtresses, la comparent au noir luisant de l'ébène, lorsque nous comparons la peau des nôtres à la blancheur lisse de l'ivoire: de même il se peut que ces peuples mettent en parallèle les formes de la physionomie humaine avec les parties de la face de certains animaux, dont ces mêmes parties nous paroissent difformes & hideuses. On ne peut pas disconvenir qu'il ne se trouve aussi en Europe des formes humaines semblables à celles des animaux, ce qu'Ottovenius, le Maître de Rubens, a démontré dans un traité particulier d'après Jean-Baptiste Porta; mais l'on conviendra aussi, que plus cette ressemblance est forte dans quelques parties, plus la forme s'écarte des propriétés qui constituent l'espece humaine. Par-là cette forme se trouve altérée ou exagérée, ce qui interrompt l'harmonie, ce qui trouble l'unité & la simplicité, toutes qualités qui composent l'essence de la beauté, comme je le montrerai ci-après.

Plus les yeux sont placés obliquement, comme on le voit aux chats, plus cette direction s'écarte de la base du visage, base qui est la croix, au moyen de laquelle la face se trouve partagée également dans sa longueur & dans sa largeur: car la ligne perpendiculaire coupe le nez & la ligne horizontale les yeux. Lorsque l'œil est situé obliquement, il décrit une ligne, parallèle à la ligne horizontale, qu'on suppose passer par le centre de l'œil. Du moins en partant de ce principe on trouve la raison pourquoi une bouche tirée de travers produit un mauvais effet: car si de deux lignes l'une s'écarte de l'autre sans raison, l'œil en est blessé. Par conséquent les yeux tirés obliquement, lorsqu'il s'en trouve de tels parmi nous, les yeux des Chinois & des Japonois, ainsi que ceux des têtes Egyptiennes, sont des irrégularités qui nous cho-

quent. Le nez écrasé des Calmoucs, des Chinois & des autres nations éloignées, est pareillement un écart de la belle nature. Cette irrégularité interrompt l'unité des formes sur laquelle les autres parties du corps se trouvent moulées. Le nez devant suivre la direction du front, il n'y a aucune raison qui puisse autoriser cet enfoncement. De même un front & un nez formés d'un os droit, comme on le voit aux animaux, seroient contraires à la variété qui caractérise la nature de l'homme. La bouche élevée & gonflée, que les Maures ont de commun avec les Singes de leur pays, est une excroissance, une bouffissure, causée par la chaleur du climat: c'est ainsi que nos lèvres s'enflent soit dans l'excès de la chaleur, ou dans l'abondance des humeurs âcres, soit, comme il arrive à quelques hommes, dans les transports de la colère. Les petits yeux des habitans du nord & du midi, doivent être rangés dans la classe des imperfections de leur taille qui est courte & ramassée.

La nature, à mesure qu'elle s'approche des extrémités, produit plus généralement de ces formes ébauchées. Obligée de combattre tour-à-tour le chaud & froid, elle n'enfante que des substances imparfaites: là ses plantes précoces poussent trop vite, ici ses végétaux tardifs ne parviennent point à leur maturité. Les fleurs, exposées aux ardeurs du soleil, perdent leur fraîcheur, & privées de ses rayons, elles ne prennent point de couleur: nous voyons même dégénérer les plantes enfermées dans un lieu sombre. Mais elle est plus régulière dans ses formes, plus vigoureuse dans ses productions, à mesure qu'elle s'approche de son centre, qu'elle habite un climat tempéré, comme nous l'avons dit au livre premier. Il résulte de-là que nos idées de la beauté, ainsi que celles des Grecs, moulées sur les formes les plus régulières,

res, doivent avoir plus de justesse que les notions que peuvent en avoir des peuples qui, pour me servir de la pensée d'un Poète moderne, ne sont qu'une ébauche de l'image de leur Créateur. Ce qui n'est pas beau, dit Euripide (1), ne sauroit être beau nulle part. Cependant nous différons nous mêmes par rapport à nos idées de la beauté, & nous différons peut-être plus sur ce point que sur celui des saveurs & des odeurs dont nous pouvons encore moins rendre raison faute d'idées claires: aussi trouvera-t-on difficilement cent personnes qui soient d'accord sur toutes les parties de la beauté d'un visage. Je ne parle ici que des gens qui n'ont pas réfléchi solidement sur le beau; mais je pense que ceux qui ont considéré & choisi la beauté comme un digne objet de leurs méditations, ne sauroient différer sur cette qualité qui est une & non diverse. Aussi les Connoisseurs de l'antique, quand ils ont examiné les figures parfaites de l'Antiquité, ne trouvent pas dans les beautés des femmes d'une certaine nation sage & fière les avantages tant exaltés, parce qu'ils ne se laissent point éblouir par la blancheur de la peau. La beauté est goûtée par l'organe, mais elle est saisie par l'esprit: l'organe instruit par l'esprit, perd du côté de la sensation, mais il gagne du côté de la justesse. Quant à la forme générale de la beauté, la plupart des nations civilisées, tant en Europe qu'en Asie & en Afrique, ont été assez constamment du même sentiment. De-là les idées du beau ne doivent pas être regardées comme arbitraires, quoique nous ne puissions pas rendre raison de toutes.

La couleur concourt à la beauté, mais elle n'est pas la beauté: elle la relève & fait valoir ses formes. C'est

E 2

ainsi

(1) Phœniss. v. 821.

ainsi que le goût du vin flatte plus agréablement notre palais, lorsque nous voyons briller sa couleur au travers d'un verre transparent, que quand nous le buvons dans une coupe d'or. Comme la blancheur est de toutes les couleurs celle qui réfléchit le plus de rayons & qui par conséquent frappe le plus sensiblement, il résulte qu'un beau corps augmente de beauté à raison de sa blancheur: regardé nud, il paroîtra plus grand qu'il ne l'est en effet. Il en est ainsi des figures jettées nouvellement en plâtre: elles nous paroissent plus grandes que les statues sur lesquelles elles sont moulées. Un Nègre peut-être beau, si les traits de son visage sont beaux. Un Voyageur nous assure (1), qu'un commerce journalier avec les Nègres fait disparaître à nos yeux ce que la couleur a de choquant & nous dévoile des traits de beauté que nous n'avions pas aperçus d'abord. Aussi remarquons-nous que la couleur du métal & celle du basalte noir & vert ne sont point désavantageuses à la beauté des têtes antiques. La belle tête de femme de cette dernière espèce de pierre, conservée dans la Villa Albani, ne seroit pas plus belle en marbre blanc. La tête de Scipion l'ancien au palais Ros-pigliosi, exécutée en basalte d'un vert foncé, surpasse en beauté trois autres têtes du même personnage en marbre. Ces têtes, ainsi que les autres morceaux en pierre noire, obtiendront toujours les suffrages des Amateurs, & mêmes des gens qui n'ont point étudié l'Antique & qui ne les considèrent que comme des statues. Il se manifeste donc en nous une notion du beau, lors même qu'il prend une apparence peu ordinaire & qu'il se revêt d'une couleur désagréable dans la nature. Le beau est donc différent de l'agréable & de l'aimable. Car on peut appeler agréable & aimable une personne qui, sans être belle
nous

(1) Charlet. Viag. v. 7.

nous charme par ses manières engageantes, par ses discours gracieux & par son esprit enchanteur, ainsi que par son air de jeunesse & par la délicatesse de sa peau. Aristote appelle ces sortes de personnes: ANEU KALLOS ORAIOUS ⁽¹⁾, & Platon dit: ORAIÔN PROSOPOI KALLÔN DE MÎ ⁽²⁾.

Il en est du jugement divers sur une belle personne, comme du goût divers pour les Blanches & les Brunes; & nous n'avons pas sujet de blâmer ceux qui préfèrent une beauté brune à une beauté blanche. Tout ce que l'on en peut inférer est que les partisans des Brunes se laissent plus charmer par le tact que par la vue: car une belle Brune peut très-bien avoir une peau plus délicate qu'une belle Blanche, d'autant plus que, comme j'ai dit, une peau Blanche réfléchit plus de rayons de lumière qu'une peau brune, & que par conséquent la première doit-être plus compacte & plus forte que la dernière. Il résulteroit de-là qu'une peau brune devroit-être plus transparente, parce que cette couleur, lorsqu'elle est naturelle, provient de la transparence du sang. De-là vient qu'une peau brune se hâle plutôt au soleil qu'une peau blanche: de-là vient aussi que la peau des Nègres est plus douce au tact que la nôtre. Les Grecs interprétoient comme un signe de valeur la peau brune d'un beau garçon, & ils appelloient enfants des Dieux ceux des jeunes gens qui étoient avantagés d'une peau blanche ⁽³⁾.

Nous venons de considérer l'idée négative de la beauté, c'est à dire en indiquant les fausses notions qu'on s'en forme, nous venons d'abstraire de cette qualité les propriétés qu'elle n'a pas. Mais l'idée positive de la

B.
De l'idée positive de la beauté.

E 3

beauté

(1) Rhet. L. 3. c. 4.

(2) Plat. Polit. L. 10. p. 465. l. 15.

(3) Plat. Polit. L. 5. p. 422. l. 51.

beauté exige la connoissance de l'essence même du beau, & rien de plus difficile à pénétrer que le mystère de cette essence. La recherche du beau, comme la plupart des recherches philosophiques, oppose d'autant plus de difficultés que nous n'y pouvons pas procéder à la manière des Géomètres, en passant du général au particulier & en concluant de la nature des choses à leurs propriétés. Nous sommes réduits à raisonner par induction & à tirer des conclusions probables d'un petit nombre de parties séparées. Quant aux mauvaises conséquences qu'on pourroit tirer des spéculations suivantes sur la beauté, je déclare que j'ai pris mon parti: celui qui veut instruire ne doit pas se laisser détourner de son chemin par ces considérations. Les choses ont toujours différentes faces. Platon & Aristote, le Maître & le Disciple, ont écrit sur la fin de la tragédie, & on soutenu parfaitement le contraire: Aristote nous dit qu'elle se propose pour but d'épurer nos passions, Platon nous apprend qu'elle n'a pour objet que d'enflammer nos desirs. C'est ainsi que les vues les plus innocentes peuvent être mal interprétées, par ceux même qui pensent avec le plus de justesse. Je fais cette remarque à l'occasion de mon *Traité sur la capacité de sentir le beau dans les ouvrages de l'Art*: quelques Savans en ont porté un jugement entièrement éloigné de mon dessein.

Les Philosophes qui ont réfléchi sur la beauté universelle, en cherchant à la découvrir dans les choses créées & en tâchant de remonter jusqu'à la source de la beauté suprême, l'ont fait consister dans un parfait accord de la créature avec sa fin, dans un rapport harmonieux des parties entre elles, & du tout avec les parties. Mais comme cette définition de la beauté est synonyme avec celle de la perfection, qui est une qualité d'un ordre trop élevé
pour

pour bien convenir à l'humanité, il résulte que notre idée de la beauté universelle est indéterminée & qu'elle se forme en nous de l'assemblage d'un certain nombre de connoissances individuelles. Cette collection de connoissances, lorsqu'elle est bien faite, nous donne l'idée la plus haute de la beauté humaine, que nous élevons à raison de notre capacité à nous élever au dessus de la matiere. De plus le Créateur ayant donné cette perfection à toutes ses créatures dans le degré qui convient à chacune, & chaque idée ayant une cause qu'il faut chercher ailleurs que dans cette idée, il s'en suit que la cause de la beauté étant dans toutes les choses créées, ne sauroit être cherchée hors d'elle. Enfin, ce qui fait naître la difficulté de donner une définition générale & évidente de la beauté, c'est que nos connoissances ne sont que des idées de comparaison, & que la beauté ne sauroit être comparée à rien de plus élevé qu'elle.

La beauté suprême réside en Dieu. L'idée de la beauté humaine se perfectionne à raison de sa conformité & de son harmonie avec l'être suprême, avec cet être que l'idée de l'unité & de l'indivisibilité nous fait distinguer de la matiere. Cette notion de la beauté est comme une substance abstraite de la matiere par l'action du feu, comme un esprit qui cherche à se créer un être à l'image de la premiere créature raisonnable formée par l'intelligence de la Divinité. Les formes d'une pareille image sont simples & sans interruption, & par cela même qu'elles sont variées dans cette simplicité, elles se trouvent dans des rapports harmonieux. C'est ainsi qu'un son doux & agréable est produit par des corps dont les parties sont uniformes. Toute beauté devient sublime par l'unité & par la simplicité: la beauté imprime la qualité du sublime à tout ce qui agit & qui parle. Ce qui est grand
en

en soi-même, acquiert encore de la grandeur par la simplicité de l'exécution. Un objet, loin de se rétrécir, ou de perdre de sa grandeur, lorsque notre esprit peut le parcourir & le mesurer d'une seule vue, lorsqu'il peut l'embrasser & le renfermer dans une seule idée, se présente à nous dans toute sa grandeur par la facilité de le concevoir. Notre ame, charmée de toute conception facile, s'agrandit & s'élève avec son sujet. Tout ce que nous sommes obligés de considérer par parties, ou que nous ne saurions parcourir tout d'un coup à cause de la multiplicité des parties composées, perd de sa grandeur: c'est ainsi qu'une longue route nous paroît courte par la variété des objets qui charment nos regards, ou par le nombre des endroits où nous pouvons nous arrêter. L'harmonie qui ravit notre esprit ne consiste point dans une infinité de sons interrompus, enchaînés & filés, mais dans une succession de tons simples, prolongés & d'une longue tenue. D'après ce principe un grand palais nous paroît petit, lorsqu'il est surchargé d'ornemens, & une maison nous semble grande, lorsqu'elle est d'une construction belle & simple. De l'unité naît une autre qualité de la haute beauté, son indétermination, c'est à dire, cette sorte de qualité dont les formes ne sont décrites ni par des points ni par des lignes, comme formant seuls la beauté. De-là il résulte une figure qui ne caractérise ni telle personne ni telle autre, qui n'exprime aucune situation de l'esprit, aucun sentiment du cœur, ni aucune affection de l'ame, tous mouvemens qui interrompent l'unité & qui mêlent à la beauté des traits étrangers. D'après cette idée la beauté doit être comme l'eau la plus parfaite puisée dans une source pure, laquelle moins elle a de goût & plus elle est salubre, étant épurée de toutes les particules étrangères. Il en est de la beauté comme de la félicité. De même que, l'état de la félicité, c'est à dire
l'absence

l'absence de la douleur, est ce qui coûte le moins de peine à acquérir, & que la jouissance du contentement, est ce qu'il y a de plus aisé à obtenir dans la nature: de même l'idée de la beauté pure paroît être la chose du monde la plus simple & la plus facile, puisqu'il ne faut pour cela ni connoissances philosophiques de l'homme, ni recherches des passions de l'ame, ni étude de leurs caractères extérieurs. Mais comme suivant Epicure il ne se trouve point de situation mixte pour la nature humaine entre la peine & le plaisir, comme les passions sont les vents qui font voguer notre vaisseau sur la mer de la vie, qui avertissent le Poète de déployer ou de serrer ses voiles & qui indiquent à l'Artiste à diriger ou à régler sa course, il s'en suit que la beauté pure ne peut être l'unique objet de notre spéculation, & qu'il faut que nous la mettions dans un état d'action & de passion, ce que nous nommons en terme de l'Art, l'expression. Nous traiterons dans la suite de ce chapitre de la formation de la beauté, & nous renverrons la discussion de l'expression au chapitre suivant.

La formation de la beauté est ou individuelle, c'est à dire, elle est modelée sur un seul individu, ou elle est collective, c'est à dire, elle est un choix de belles parties prises de plusieurs individus. Nous dirons donc que la combinaison des parties pour former un tout est ce qu'on appelle l'idéal, & nous ajouterons cette modification, qu'une chose peut être idéale sans être belle. Ainsi la forme des figures Egyptiennes, dans lesquelles on ne trouve indiqués ni muscles, ni nerfs, ni veines, est idéale, sans être belle, de même qu'on ne peut pas appeler belle la draperie de leurs figures de femme, qui, n'étant pour ainsi dire que pensée, ne sauroit passer pour belle. La formation de la beauté commença par le beau individuel,

C.
Formation
de la beauté
dans les ou-
vrages de
l'Art, ou de
la beauté in-
dividuelle.

ou par l'imitation d'une belle figure humaine, même dans la représentation des Divinités. Dans le siècle florissant de l'Art les Artistes faisoient encore leurs Déeses sur le modèle des belles femmes, même de celles qui faisoient trafic de leurs faveurs: telle étoit Théodate, femme dont Xénophon fait mention ⁽¹⁾. Sur cet article la façon de penser des Anciens étoit bien différente de la nôtre: Strabon va jusqu'à nommer corps saints les femmes qui s'étoient vouées au service de Vénus sur le mont Eryx en Sicile ⁽²⁾. Il en est de même de Pindare: ce Poète, dans une ode à la louange de Xénophon, Corinthien, trois fois Vainqueur aux jeux Olympiques, & voué à de jeunes filles pour le service public de Vénus, commence ainsi: „Jeunes filles, dispensatrices du plaisir & Prêtresses de la „persuasion dans la riche Corinthe ⁽³⁾.“ Les Gymnases & les lieux où la jeunesse toute nue s'exerçoit à la lutte & à d'autres jeux & où l'on alloit voir la belle nature, étoient les écoles de la beauté. Là, les Artistes contemploient les beaux développemens de la taille: l'imagination échauffée par l'habitude journalière de voir le nud, ils savoient se rendre familière & présente la beauté des formes. A Sparte des jeunes filles nues ⁽⁴⁾ ou presque nues, s'exerçoient à la lutte ⁽⁵⁾.

D.
De la beauté
individuelle
de la jeunesse.

La beauté est de tous les âges, mais elle a, comme dans les Déités des Saisons, ses différens degrés. Cependant elle s'associe de préférence à la jeunesse: de-là le plus sublime de l'Art, c'est de rendre les formes du bel âge. Les Artistes trouvoient plutôt dans la jeunesse que dans l'âge fait

(1) Memor. L. 3. c. 11.

(4) Arist. ph. Pac. v. 761.

(2) Strab. L. 6. p. 272. C.

(5) Aristoph. Lyfist. v. 82. Pol-

(3) Πολυξείνας νεάνιδες ἀμφ' ὅλοις Πρίδας ἐν Ἀφνειῇ κορινθῶ. Athen. Luc. Onom. L. 4. Sect. 102. Eurip.

Androm. v. 598.

Deipn. L. 13. p. 573. F.

fait la cause de la beauté dans l'unité, la variété & l'harmonie: les formes de la belle jeunesse ressemblent à l'unité qui caractérise la surface de la mer, qui à une certaine distance paroît calme & unie comme une glace, quoiqu'elle soit toujours en agitation & qu'elle roule des vagues. De même que l'ame, comme un être simple, produit à la fois & dans un instant des idées diverses, de même aussi le beau contour de jeunesse, qui paroît simple, nous offre une infinité de nuances & de contrastes. Comme dans la grande unité des formes de jeunesse, les extrémités se trouvent imperceptiblement noyées les unes dans les autres & que le point de hauteur, ainsi que la ligne qui le circonscrit n'y peut pas toujours être déterminé avec précision, il résulte que le dessin d'un corps de jeunesse dans lequel toutes les parties doivent être & ne pas paroître, est plus difficile, à exécuter que celui de la figure d'un homme fait ou d'un vieillard. C'est que dans l'une & l'autre de ces dernières formes, la nature, ou a fini le développement de son ouvrage, ou elle a commencé la démolition de son édifice, & que par conséquent dans les deux degrés de cet âge la liaison des parties frappe davantage les yeux: tandis que dans les premières figures la conformation entre la croissance & l'achèvement reste indéterminée. Aussi dans les corps fortement musclés ce n'est pas une grande faute de sortir du contour, de renfler ou d'exagérer les parties musculieuses; au lieu que dans une stature de jeunesse, où, comme on dit, la plus petite ombre devient corps, le moindre écart est un vice & préjudicieux à l'harmonie de l'ensemble. De même qu'une règle, lorsqu'elle est plus courte ou plus mince que la mesure demandée, ne laisse pas d'avoir les propriétés d'une règle, mais elle ne peut pas porter ce nom, lorsqu'elle s'écarte de la ligne droite. Le tireur qui manqueroit de peu de chose de donner dans le

rond, ne seroit pas plus avancé que s'il n'y avoit pas donné du tout.

Cette considération peut rectifier notre jugement, & mieux instruire les gens peu connoisseurs qui admirent en général plus l'art dans une figure où les muscles & les os sont fortement prononcés, que dans une taille de jeunesse où toutes les parties sont traitées avec le moëleux de la nature. Les pierres gravées & leurs empreintes nous fournissent des preuves frappantes de ce que j'avance: il est certain que les Artistes modernes ont infiniment mieux réussi à copier de belles têtes de vieillesse que de belles têtes de jeunesse. A la premiere inspection un Connoisseur pouroit bien hésiter à prononcer sur l'antiquité d'une tête de vieillard en pierres gravées: tandis qu'il décidera avec plus de confiance sur la copie d'une tête idéale de jeunesse. Quoique les meilleurs Artistes modernes se soient efforcés de rendre exactement la fameuse Méduse du cabinet de Strozzi à Rome, qui n'est pourtant pas une figure de la plus haute beauté, cependant un Antiquaire éclairé distinguera toujours l'original des copies. La même remarque a lieu par rapport à la Pallas d'Aspasia, que Natter & d'autres ont gravée dans la même grandeur que l'original. Du reste il faut observer que je ne parle que du sentiment & de la formation de la beauté dans le sens le plus strict, & que je ne dis rien de la science du dessin & de l'exécution. Par rapport au dernier point il est certain qu'on peut mettre plus de savoir dans les figures fortes que dans les figures délicates. Le Laocoon est sans contredit un ouvrage plus savant que l'Apollon. Agésandre, le Maître de la figure principale du Laocoon, a pu être un Artiste plus profond que l'Auteur de l'Apollon. Mais ce dernier devoit être doué d'un esprit plus élevé, d'une ame plus tendre: l'Apollon porte l'empreinte d'un sublime qui ne pouvoit pas avoir lieu dans le Laocoon.

Le

Le naturel à ses défauts, le plus beau corps est rarement sans défaut: il a souvent des parties qu'on peut trouver ou supposer plus parfaites dans d'autres corps. Conformément à cette expérience l'Artiste intelligent procédoit comme un Jardinier industrieux qui entesur une tige des greffes d'une meilleure qualité. L'abeille forme son miel du suc de plusieurs fleurs. L'idée de la beauté des Maîtres Grecs n'étoit pas restreinte au seul beau individuel, comme elle l'est quelquefois chez les Poètes tant anciens que modernes, & chez la plupart des Artistes de nos jours. Les Grecs chercherent à réunir le beau de plusieurs beaux corps ⁽¹⁾, ainsi que nous le voyons par l'entretien de Socrate avec le célèbre Peintre Parrhasius ⁽²⁾. Il surent épurer leurs figures de toutes les affections personnelles qui détournent notre esprit du vrai beau.

E.
De la beauté
idéale, for-
mée des bel-
les parties.

Ce choix des belles parties & leurs rapports harmonieux dans une figure, produisirent la beauté idéale, qui par conséquent n'est pas une idée métaphysique. Nous observerons seulement que l'idéal ne peut pas avoir lieu dans toutes les parties du corps humain séparément, que cela ne peut se dire que du tout-ensemble de la figure. Car pour les détails nous serons obligés de convenir, qu'il se trouve dans la nature d'aussi hautes beautés que l'Art en puisse produire, mais pour le tout nous avouerons que l'Art l'emporte sur la nature. Cependant lorsque Raphaël & le Guide, celui-là pour les figures de femmes & celui-ci pour celles d'hommes, nous apprennent qu'ils ne trouvoient point de beautés qui fussent dignes de servir de modèles à l'un pour la Galathée & à l'autre pour son Archange Michel, ainsi que nous le voyons par les let-

F 3

tres

(1) Arist. Polit. L. 3. c. 7. p. 77.
ed. Wechel.

(2) Xenoph. Απομνημ. 3 c. 10.
§. 2.

tres de ces deux Artistes, je ne crains pas d'avancer que ce jugement ne vient que d'un défaut d'attention de leur part sur ce qui est beau dans la nature. Quoique Raphaël dise au sujet de la forme de sa Galathée, que, n'y ayant rien de si rare que les belles femmes, il s'étoit servi d'une certaine idée que lui avoit inspiré son imagination, j'oserais soutenir pourtant que le visage de cette même Galathée est fort commun & qu'il n'y a guere d'endroits où il ne se trouve de plus belles femmes. D'ailleurs le genou qui est visible de cette figure est beaucoup trop nouveau pour un âge de jeunesse & pour une beauté du rang des Déeses; l'Archange est pareillement moins beau que quelques jeunes hommes que j'ai connus.

F.
De la beauté
idéale des
Eunuques &
des Herma-
phrodites.

Cette attention des Artistes Grecs sur le choix des belles parties d'une infinité de belles personnes, n'étoit pas bornée à la jeunesse des deux sexes; ils dirigeoient encore leur réflexion sur la stature des Eunuques qu'on choissoit parmi les jeunes garçons les mieux faits. Ces beautés équivoques dans lesquelles la virilité, privée des vésicules féminales, s'approchoit de la mollesse des chairs du sexe, par la délicatesse des membres & par l'arrondissement de la taille commencerent à s'introduire chez les nations Asiatiques pour suspendre par là, comme dit Pétrone, la course rapide de la jeunesse. Parmi les Grecs de l'Asie mineure ces jeunes garçons mutilés étoient consacrés à Ephèse au service de Cybele & de Diane (1). Les Romains cherchent aussi à suspendre dans les jeunes garçons l'apparence de la virilité par de certaines décoctions; ils frottoient le menton & les autres parties des enfans avec le suc des racines d'hyacinthe, infusé dans du vin doux (2). L'Art redoublant d'industrie chercha à combiner les beautés & les propriétés des deux sexes dans les figures des Her-

(1) Strab. L. 14. p. 641. B.

(2) Plin. L. 21. c. 97.

Hermaphrodites qui, telles que nous les voyons représentées par les anciens Artistes, sont des productions idéales, quoique je n'ignore pas qu'il y ait eu des Hermaphrodites. Le Rhéteur Philostrate nous apprend que le Sophiste Favorin d'Arles sous l'Empereur Adrien, avoit été Hermaphrodite ('). Mais sans examiner quelle a été la conformation de ces créatures mixtes, on peut établir que peu d'Artistes ont eu occasion d'en voir. Toutes les figures de cette nature ont un sein virginal, conjointement avec les membres de la génération de notre sexe; du reste elles sont femmes pour la taille & pour les traits du visage. Le tems nous a conservé plusieurs Hermaphrodites: outre les deux belles statues couchées de la galerie de Florence, & celle qui est encore plus belle de la Villa Borghese, on en voit une petite debout à la Villa Albani, qui n'est pas moins belle & dont le bras droit repose sur sa tête.

Quelques figures de Prêtres de Cybele peu remarquées jusqu'à présent, attestent que les anciens Artistes indiquoient la taille des Eunuques par des hanches de femme. Dans une statue de grandeur naturelle qui a passée en Angleterre, cette ampleur des hanches est sensible même sous la draperie. Elle représente un jeune garçon d'environ douze ans: la courte veste & le bonnet Phrygien on fait croire que cette figure représentoit un jeune Pâris, & pour la mieux caractériser on lui a mis une pomme dans la main droite. Un flambeau renversé & appuyé contre un arbre au pied de la figure, un flambeau de l'espece de ceux qui étoient en usage dans les sacrifices & dans les cérémonies religieuses, paroît en indiquer la vraie signification. A un autre Prêtre de Cybele sur un bas-relief, on voit des hanches si nourries de chair, que pour cela ce Prêtre
a été

(i) Philost. Vit. philos. L. I. c. 8.

a été jugé une figure de femme par le plus habile Statuaire de Rome. Mais le fouët dans sa main & sa position devant un trépied, dévoilent un Prêtre de Cybele: on sait que ces Eunuques étoient dans l'usage de se flageller. Ces figures, ainsi qu'un bas-relief qui est à Capoue, représentant un Archigalle, c'est à dire un Grand-Prêtre de ces Eunuques, peuvent nous donner une idée du fameux tableau de Parrhasius, appelé *Archigallus*, parcequ'il renfermoit un pareil personnage.

Rien donc de plus mal fondé que le jugement du Bernin (1), quand il donne pour une absurdité ou pour une fiction le choix de Zeuxis qui, ayant à peindre une Junon pour les Crotoniates, choisit cinq beautés de leur ville pour lui servir de modele & pour emprunter les plus belles parties de chacune. Il s'est imaginé qu'une partie ou qu'un membre ne peut convenir à un autre corps qu'au sien. Il en est encore qui ne peuvent concevoir d'autres beautés que les individuelles, & voici quelle paroît être leur maxime: „Les Antiques sont belles, parce qu'elles „ressemblent à la belle nature, & la nature sera toujours „belle quand elle ressemblera aux belles Antiques (2).“ Dans ce raisonnement la premiere proposition est vraie, mais elle ne l'est que collectivement, pour la seconde elle est fausse: car il sera difficile, pour ne pas dire impossible, de trouver dans la nature une figure comme celle de l'Apollon du Belvedere.

G.
De la beauté
caractérisée
par les for-
mes des ani-
maux.

Après le beau choix & la sage combinaison des parties individuelles empruntées de la conformation de différentes personnes, l'Art créateur voulant produire de nouvelles beautés idéales, avoit recours à la nature des animaux.

(1) Baldinuc. Vit. di Bernin.
p. 79.

(2) De Piles, Rem. sur l'Art de
peind. de du Fresnoy.

maux de l'espèce la plus noble. Les Artistes Grecs, non contents de mettre en parallèle les traits de la physionomie humaine avec les formes de la tête de quelques animaux, entreprirent même de relever & d'embellir de certaines figures par les caractères de certains animaux. Cette remarque qui pourroit d'abord paroître absurde faute d'un examen réfléchi, frappera certainement tout observateur attentif & lui en fera sentir la vérité dans les têtes de Jupiter & d'Hercule. Pour peu qu'on examine la configuration du Roi des Dieux, on découvre dans ses têtes toute la forme du lion, le Roi des animaux, non seulement à ses grands yeux ronds, à son front haut & imposant, & à son nez mobile & gonflé, mais encore à sa chevelure, qui descend du haut de la tête, puis remonte du côté du front & se partage en retombant en arc, ce qui n'est pas le caractère de la chevelure de l'homme, mais celui de la crinière du lion. Quant à Hercule, les proportions de sa tête au cou nous offrent la forme d'un taureau indomptable. Pour indiquer dans ce héros une vigueur & une puissance supérieures aux forces humaines, on lui a donné la tête & le cou de cet animal, parties tout autrement proportionnées que dans l'homme qui a la tête plus grosse & le cou plus petit. On pourroit dire encore que les cheveux courts sur le front d'Hercule, désignent une image allégorique, relative aux crins courts sur le front du taureau.

De cet extrait des plus belles formes amalgamées ensemble, naissoit, comme par une nouvelle génération, une substance plus noble dont l'idée suprême, fruit de la considération du beau, offroit une jeunesse permanente.

II.
De la configuration des
Divinités de
jeunesse.

L'ame des êtres pensans a un desir naturel de se dégager de la matière & de s'élancer dans la sphère intellectuelle des idées: son vrai contentement est de produire des conceptions neuves & délicates. Les grands Artistes

de la Grèce qui pouvoient se regarder comme de nouveaux Créateurs, quoiqu'ils travaillassent moins pour l'entendement que pour le sentiment, tâcherent de surmonter la dureté de la matiere &, s'il eut été possible, de lui imprimer la vie. Dès la naissance de l'Art cet effort généreux des Artistes donna lieu à la fable de Pygmalion & de sa statue. Leurs mains industrieuses donnerent l'existence aux objets du culte religieux qui, pour exciter la vénération, devoient être considérés comme les types des natures supérieures. Les premiers fondateurs de la religion, qui étoient Poètes, fournirent les hautes idées pour les simulacres de ces divines intelligences: ces idées donnerent des ailes à l'imagination pour élever son ouvrage au dessus d'elle même & de la sphere des sens. La conception humaine, en créant des Divinités sensibles, pouvoit-elle se figurer rien de plus digne, rien de plus attrayant pour l'imagination que l'état d'une jeunesse éternelle, que le printems d'une vie inaltérable, dont le souvenir seul nous enchante encore dans un âge plus avancé! Ce tableau étoit analogue à l'idée de l'immutabilité d'un être divin: la belle stature d'une Divinité jeune & brillante faisoit naître l'amour & la tendresse, les seules affections qui puissent ravir l'ame en une douce extase. Et n'est-ce pas dans ce ravissement des sens que consiste la félicité humaine qui a été recherchée dans toutes les religions, bien ou mal entendues?

Parmi les Divinités du sexe on attribuoit à Diane & à Pallas une virginité perpétuelle; les autres Déeses qui l'avoient perdue pouvoient la recouvrer, & Junon redevenoit vierge toutes les fois qu'elle se baignoit dans la fontaine Canathus. C'est par cette raison que la gorge des Déeses & des Amazones est toujours représentée comme celle des jeunes filles à qui Lucine n'a pas encore délié la cein-

ceinture, qui n'ont pas encore goûté le fruit de l'amour: c'est à dire qu'à ces figures le bout du sein n'est pas encore développé. Cette règle est assez constante, à moins que les Déeses ne soient représentées allaitant un enfant, comme Isis donnant le sein à Apis ⁽¹⁾. Mais la fable dit que cette Déesse avoit mis le doigt dans la bouche d'Horus, au lieu du mamelon ⁽²⁾, c'est ainsi qu'elle est représentée sur une pierre gravée du cabinet de Stofsch ⁽³⁾, conformément sans doute à l'idée reçue. Suivant toutes les apparences une statue du Jardin du Pape, représentant Junon assise qui allaite Hercule, nous offriroit les mamelons visibles, si cette partie du sein n'étoit pas couverte par la tête de l'enfant & par la main de la Déesse. J'ai publié cette statue dans mes Monumens de l'Antiquité ⁽⁴⁾. Sur un tableau antique du palais Barberini, on voit une prétendue Vénus qui a les mamelons très-apparens, circonstance qui me suffit pour avancer que ce ne peut pas être une Vénus.

Les Grecs ont figuré la nature intellectuelle dans sa marche légère, & Homere compare la vitesse de Junon en marchant à la pensée d'un homme qui parcourt en esprit une infinité de pays lointains qu'il a vus & qui dit dans un instant: „j'ai été ici & je fus là.“ Une image de cette vélocité est la course d'Atalante: elle vole si rapidement sur le sable, qu'elle n'y laisse aucun vestige de ses pieds. C'est ainsi qu'on la voit représentée sur une améthyste du cabinet de Stofsch ⁽⁵⁾. L'Apollon du Belvedere semble planer, sans toucher la terre de la plante de ses pieds.

G 2

C'est

(1) Deser. des Pier. gr. du cab. de Stofsch. p. 17. N. 70.

(2) Plutarch. de Is. & Os. p. 636. l. 21.

(3) Deser. des Pier. gr. du cab. de Stofsch. p. 16. N. 63.

(4) Monum. Ant. No. 14.

(5) Deser. des Pier. gr. du cab. de Stofsch. p. 337.

C'est cette manière insensible de marcher & de glisser des Dieux que Phérécyde, un des plus anciens Poètes Grecs, semble avoir voulu exprimer par la forme serpentine, qu'il donna aux Divinités, pour décrire figurément une marche, dont on n'apperçoit pas facilement la trace ⁽¹⁾.

A.
Des Divini-
tés mâles, &
de leurs dif-
férens dé-
grés de jeu-
nesse.

La jeunesse des Divinités de l'un & de l'autre sexe avoit ses degrés & ses âges différens, dans la représentation desquels l'Art s'attacha à rendre toutes les beautés. Cette jeunesse est un idéal, emprunté en partie des beaux corps de jeunes hommes, en partie de la nature des beaux Eunuques, & relevé par une taille au dessus de la stature humaine. C'est ce qui fait dire à Platon, qu'on n'avoit pas donné aux images des Dieux leurs véritables proportions, mais celles que l'imagination avoit jugé les plus belles ⁽²⁾.

a. Des jeunes
Satyres, ou
des Faunes.

Le premier idéal mâle a ses différens degrés, & commence par les jeunes Satyres ou les Faunes, comme des idées inférieures des Dieux. Les plus belles statues de ces Divinités nous offrent l'image d'une belle jeunesse, parfaitement bien proportionnée. La jeunesse des Satyres se distingue de celle des Héros par un profil vulgaire, par un nez un peu camus, qui pourroit les faire appeller *Simi*, ainsi que par un air de simplicité & d'innocence, qui est joint à une grace particulière, dont je parlerai encore au sixième chapitre. Telle étoit l'idée reçue des Grecs sur ces Divinités. Or comme il se trouve à Rome plus de trente statues de jeunes Satyres ou de Faunes, qui se ressemblent pour la position & pour l'attitude, il est probable que l'original de ces figures fut le fameux Satyre de Praxitele, placé à Athene ⁽³⁾ & jugé par l'Artiste même son

(1) Monum. Ant. p. 2.

(2) "Ου χάρειν τὸ ἀληθὲς εἶσαν-
τες οἱ δημῖργοι νῦν, ὅν τὰς ἑσας συμ-

μετρίαι, ἀλλὰ τὰς δοξάσαι εἶναι κα-
λὰς τοῖς ἐνθάδε ἰναπεργάζονται. So-
phist. p. 103. l. 26. ed. Baf.

(3) Pausan. L. 1. p. 46. l. 11.

son meilleur ouvrage. Après ce célèbre Statuaire, ceux qui se signalèrent dans ce genre de figures furent Pratinas & Aristias, de Philaſium près de Sicyone, & un certain Eſchyle (1). Quelquefois ils donnoient à ces Satyres une mine riante avec des poireaux pendans ſous les machoires (2) comme aux chèvres. De cette nature eſt une des plus belles têtes de l'antiquité par rapport à l'exécution; elle avoit appartenu au célèbre Comte Marſigli, & elle ſe trouve aujourd'hui à la Villa Albani. Cette Antiquité, découverte près du fameux tombeau de Cécilia Métella, avoit appartenu à l'Institut de Bologne, où Bréval & Keyſler qui en font mention diſent l'avoir vue. Le beau Faune dormant du palais Barberini n'eſt point un idéal: c'eſt une image de la nature naïve abandonnée à elle même. Un Auteur moderne ne s'eſt pas rappelé ſans doute ces figures; lorsqu'il avance, comme une choſe connue, que l'Artiſte Grec a choiſi la nature des Faunes pour caractérier une proportion peſante. „Ils ont, „ajoute-t-il, la tête groſſe, le col court, les épaules hautes, l'eſtomac petit, les cuiffes & les genoux gros, les „pieds épais (3).“

Les vieux Satyres appellés auſſi Silenes; & particulièrement le Silene pere nourricier de Bacchus, n'ont pas la phyſionomie tournée au rire dans les compositions ſérieuſes; ce ſont de beaux corps dans toute la maturité de l'âge, telle que nous les figure la ſtatue d'un Silene tenant le jeune Bacchus dans ſes bras, de la Villa Borghèſe; ſtatue parfaitement ſemblable à deux autres du palais Ruſſi, dont pourtant il n'y en a qu'une avec une tête

b. Des vieux Satyres ou des Silenes, avec le Dieu Pan.

G 3

(1) Pauſan. L. 2. p. 141. l. 31.

(3) M. Watelet, Réflex. ſur la

(2) Lacinia a cervice binæ dependentes, Plin. L. 8. c. 76. p. 34. Peint. p. 69.

antique. Dans quelques figures la physionomie de Silene annonce un air de gaité, & porte une barbe frisée, comme aux statues dont nous venons de faire mention; dans d'autres ce Dieu, Instituteur de Bacchus, paroît sous la forme d'un Philosophe, avec une barbe vénérable, qui descend en serpentant jusque sur sa poitrine. C'est ainsi que nous voyons représenté Silene sur des bas-reliefs souvent répétés & connus sous la très-fausse dénomination de banquet de Trimalcion ⁽¹⁾. J'ai restreint cette idée de Silene aux compositions sérieuses, pour parer l'objection qu'on pourroit me faire par rapport au Silene représenté sur plusieurs bas-reliefs avec un corps d'une grosseur démesurée & monté sur son âne d'un air chancelant.

Le chef de ces Divinités d'un rang inférieur est Pan, que Pindare appelle le plus parfait des Dieux ⁽²⁾. On n'avoit point jusqu'à présent d'idées justes de ce Dieu; je crois avoir découvert la vraie conformation de son visage sur une belle médaille du Roi Antigone. C'est une tête couronnée de lierre, dont la physionomie annonce de la gravité, sa barbe fournie ressemble dans son jet aux poils des chèvres: de-là Pan s'appelle ΠΗΡΙΧΟΚΟΜΗΣ, au poil hérissé. Je ferai encore mention de cette médaille dans le troisième volume de cet ouvrage où on la trouvera gravée. Au cabinet du Capitole il se trouve une autre tête de cette Divinité, aussi fort peu connue & d'une grande exécution. Celle-ci est caractérisée par des oreilles pointues, mais la barbe y est moins hérissée & ressemble à la barbe de quelques Philosophes, dont l'air de réflexion est marqué par des yeux enfoncés à la manière d'Homere. Je ferai graver cette tête dans le troisième volume de mes Monumens de l'Antiquité.

L'idée

(1) Bartol. Admir. Ant. (2) Ap. Arist. orat. Bacch. Opp. T. 1. p. 63.

L'idée suprême de la jeunesse idéale virile est singulièrement bien caractérisée dans les figures d'Apollon: ce Dieu réunit la force du développement de l'âge, à la délicatesse des formes de la belle jeunesse. Ces formes sont grandes dans leur unité & conformes à un adolescent né pour exécuter des desseins généreux: ce ne sont pas celles d'un mignon de Vénus qui ne connoît que la fraîcheur des ombres, & que cette Déesse, comme dit le Poëte Ibicus, a élevé sur des lits de roses. Aussi Apollon étoit-il regardé comme le plus beau des Dieux. Sa jeunesse est brillante de santé, & sa force s'annonce comme l'aurore d'un beau jour. Cependant je ne prétens pas que toutes les statues d'Apollon portent l'empreinte de cette beauté sublime.

c. De la jeunesse & de la configuration d'Apollon.

Je saisisrai cette occasion pour faire mention d'une figure de la plus haute beauté: pour parler de la statue d'un Génie ailé de la Villa Borghese de la grandeur d'un jeune homme bien fait. Je voudrois pouvoir décrire une beauté qui n'a guere son semblable parmi les enfans des hommes. Si l'imagination remplie de la beauté individuelle de la nature & toute absorbée dans la contemplation du souverain beau qui émane de Dieu & qui retourne à Dieu, se représentoit dans le sommeil l'apparition d'un Ange dont la face seroit resplendissante de lumière & dont la conformation paroîtroit un écoulement de la source de l'harmonie suprême, elle auroit le type de cette figure étonnante. Telle est aussi l'idée que le Lecteur doit s'en faire. On pourroit dire que l'Art a enfanté cette beauté avec l'agrément de Dieu d'après la beauté des Anges. — Flaminio Vacca parle de cette statue; il croit que c'est un Apollon avec des aîles (1).

d. Description du Génie de la Villa Borghese.

Mont-

(1) Montfaucon *Diar. Ital.* p. 193.

Montfaucon l'a fait graver d'après un dessin detestable (1).

La plus belle tête d'Apollon, après celle du Belvedere, est sans contredit la tête d'une figure assise de la Villa Ludovisi, assez peu remarquée d'ailleurs & plus grande que le naturel. L'air de tête de cette figure d'une parfaite conservation annonce bien plutôt un Dieu bon & bienfaisant que l'Apollon du Belvedere. Cette statue est la seule qui mérite une remarque particulière au sujet de l'attribut qu'elle porte: il consiste dans une houlette recourbée appuyée contre la pierre sur laquelle la figure est assise. Par ce signe caractéristique on a voulu figurer Apollon Pasteur, ΝΟΜΙΟΣ (2), & désigner la vie pastorale de ce Dieu en Thessalie chez le Roi Admète. D'après quatre têtes d'Apollon parfaitement ressemblantes & en partie bien conservées, on peut se former une idée de l'ornement des cheveux ou de la coiffure que les Grecs nommoient ΚΡΩΒΥΛΟΣ, & dont les Ecrivains ne nous donnent qu'une notion confuse. De ces quatre têtes la première se trouve à la Villa Belvedere de Frascati, la seconde dans le salon des Conservateurs du Capitole, la troisième au cabinet du Capitole & la quatrième au palais Farnèse. Du reste le terme Grec signifie dans les jeunes hommes, ce qu'on nommoit dans les jeunes filles, ΚΟΡΥΜΒΟΣ, c'est à dire des cheveux attachés derrière la tête. Aux adolescens c'étoient des cheveux relevés tout autour de la tête attachés avec ceux du sommet, sans laisser paroître aucun ruban qui put les retenir. Un des plus beaux tableaux d'Herculanum nous offre une figure de femme qui, étant un genou en terre & écrivant sur des tablettes,

(1) Antiq. expl. T. I. p. 115.
N. 6.

(2) Callim. Hymn. Apoll. v. 47.
Theocrit. Idyl. 25. v. 21.

blottes, a les cheveux ajustés entièrement dans ce goût - là ⁽¹⁾.

Cette coiffure, semblable dans les deux sexes, pourroit excuser les Savans qui ont donné le nom de Bérénice à un beau buste de bronze du cabinet d'Herculanum, représentant un Apollon dont les cheveux sont traités absolument de même que ceux des quatre têtes en question ⁽²⁾, attendu qu'ils n'ont pas été à portée de connaître ces têtes. Cependant ils auroient dû être plus circonspects dans leurs dénominations & ne pas s'en rapporter entièrement à une médaille de cette Reine d'Egypte, dont l'empreinte offre une tête de femme surmontée d'une pareille coiffure & marquée du nom de Bérénice. Ils auroient dû savoir que toutes les têtes des Amazones, que toutes les statues de Diane, que toutes les figures adolescentes ont les cheveux relevés de cette sorte. Comme la tête de la médaille de Bérénice a les tresses de ses cheveux formées en nœud, usage constant de se coiffer des vierges, il résulte que cette antique ne sauroit représenter une Reine mariée. Pour moi je pense que la tête de cette médaille nous offre une Diane, malgré le nom de Bérénice qui se trouve à l'entour.

La jeunesse d'Apollon, plus mâle dans Mercure & dans Mars, passe ensuite à d'autres Dieux d'un âge plus fait. Mercure se distingue par une finesse singulière de physionomie, qu'Aristophane auroit nommée ΑΤΤΙΚΟΝ ΒΛΕΠΟΣ ⁽³⁾, d'ailleurs il porte des cheveux courts & frisés. Dans le livre précédent j'ai fait mention des figures de Mercure avec de la barbe sur les ouvrages Etrusques & sur ceux des anciens Grecs. Le Jardin du palais

c. De la jeunesse de Mercure.

(1) Pitt. Erc. T. 4. trav. 41.

(2) Bronzi d'Ercol. T. 1. tav. 63.

(3) Aristoph. Nub. v. 1178.

lais Farnèse offre un autre Mercure de grandeur naturelle, embrassant une jeune fille: l'Artiste moderne qui a restauré la tête avec une partie de la poitrine, lui a donné une forte barbe. Il n'est pas à présumer que l'Artiste restaurateur, quand même il auroit connu la configuration Etrusque, ait voulu étaler cette antique érudition dans la réparation d'un Mercure amoureux; je crois plutôt que l'idée d'un Mercure barbu lui a été suggérée par quelque Savant qui s'est imaginé qu'il falloit rendre l'expression d'ΥΠÎΝÎΤÎS d'Homere, avec une barbe. Le Poète dit, que Mercure, lorsqu'il voulut accompagner Priam dans la tente d'Achille, prit la forme d'un jeune homme, ΠΡÔΤΟΝ ΥΠÎΝÎΤÎ (¹) ce qui signifie cet âge où le menton commence à se garnir d'un poil léger; c'est à dire cet âge d'un jeune homme dans son printemps, lorsque ses joues & son menton commencent à se revêtir de ce tendre duvet que Philostrate, en parlant d'Amphion, appelle ΙΟΥΛΑΣ ΠΑΡΑ ΤΟ ΟΥΣ (²). La jeune beauté, caressée par Mercure, ne paroît pas être Vénus qu'on avoit coutume, au rapport de Plutarque, de placer à côté de ce Dieu, pour indiquer que la jouissance de l'amour vouloit être accompagnée d'une conversation agréable (³). Ce seroit plutôt Proserpine qui avoit eu trois enfans de Mercure (⁴), ou la Nymphé Lara, mere de deux Lares (⁵), ou Acacallis, fille de Minos, ou Herfée, une des filles de Cécrops, qui avoit eu pareillement des enfans de ce Dieu. Je me déciderois volontiers pour cette dernière opinion, ayant de fortes raisons pour croire que ce groupe, conjointement avec les deux

(1) Odyss. ω. v. 348.

(3) Lucian. præcept. conjug. p.

(2) Philostr. L. 1. icon. II. 239. l. 24.

p. 779.

(4) Tzetz. Schol. Lycoph. v. 680.

(5) Ovid. Fast. L. 2. v. 559.

deux fameuses colonnes qui décoreoient le tombeau de Régilla, femme d'Hérode-Atticus, sur la voie Appienne, a été découvert dans le même endroit. Ce qui sert d'appui à ma conjecture, c'est l'Épithaphe de Régilla, qu'on voit dans la Villa Borghese; il y est dit qu'Hérode-Atticus prétendoit descendre de Céryx, fils de Mercure & d'Hérès⁽¹⁾. Tout cela me fait croire que ce groupe avoit été placé dans le tombeau en question. Je remarquerai à cette occasion que la seule statue de Mercure qui tienne dans la main gauche sa bourse ordinaire, se voit dans la cave du palais de la Villa Borghese.

Mars se trouve communément représenté comme un jeune Héros sans barbe, ce qui est confirmé par un Auteur ancien⁽²⁾. Mais quand M. Watelet nous dit:

f. De la
jeunesse de
Mars.

Tandis que du Dieu Mars la moindre fibre exprime
Et la force, & l'audace, & le feu qui l'anime.

il nous dépeint un Dieu de la guerre tel qu'il ne s'en trouve pas dans toute l'Antiquité⁽³⁾. Les deux plus belles figures de Mars sont une statue assise, avec l'Amour à ses pieds, dans la Villa Ludovisi, & une petite figure de ce Dieu sur une des bases des deux beaux candelabres de marbre qu'on voyoit dans le palais Barberini. Ces deux figures nous offrent Mars dans l'âge de l'adolescence & dans l'état de repos: c'est ainsi qu'il est figuré sur les médailles & sur les pierres gravées.

Hercule se trouve pareillement représenté dans la plus belle jeunesse, & avec des traits qui font presque douter de son sexe: sa beauté ressemble à celle que la

g. De la jeu-
nesse d'Her-
cule.

H 2

com-

(1) Salmas. not. in Infer. Herod. Attic. p. 109.

(2) Justin. Mart. Orat. ad. Græc. §. 3. A.

(3) M. Watelet, Art de Peind. chant I.

complaisante Glycere exigeoit d'un jeune homme digne de ses faveurs ⁽¹⁾. C'est ainsi qu'il est gravé sur une cornaline du cabinet de Stosch ⁽²⁾. Mais la plupart du tems son front s'élève & prend une consistance charnue; les os de ses yeux se gonflent & s'arrondissent, caractères qui dénotent la force & les travaux du héros futur au milieu des chagrins qui, comme dit le Poète, enflent le cœur ⁽³⁾.

h. Jeunesse
de Bacchus,
combinée a-
vec celle des
Eunuques.

La seconde espèce de jeunesse idéale empruntée de la nature des Eunuques, se trouve rendue dans Bacchus par des traits mixtes, mâles & femelles. C'est sous cette forme que paroît ce Dieu dans ses différens âges jusqu'à un développement parfait de sa croissance. Dans les plus belles figures de Bacchus, vous voyez toujours ce Dieu avec des membres délicats & arrondis, avec des hanches charnues & saillantes comme celles des femmes; parce que Bacchus, selon la fable, a été en effet élevé en fille ⁽⁴⁾. Pline ⁽⁵⁾ fait mention de la statue d'un Satyre qui tenoit une figure de Bacchus, vêtue en Vénus; de-là Sénèque nous le décrit comme une Vierge travestie ⁽⁶⁾. Les formes de ses membres sont si délicates & si coulantes, qu'on les diroit produites par un souffle léger; ses genoux sont comme ceux des jeunes garçons & des Eunuques, presque sans indication ni d'os ni de muscles. L'image de cette Divinité est celle d'un beau jeune homme qui entre dans le printemps de la vie & de l'adolescence, qui sent germer le mouvement de la volupté, comme la tendre pointe d'une plante, & qui, enseveli dans une rêverie enchanteresse entre le sommeil & la veille, cherche à en rassembler les images éparfes & à les réaliser. Les traits de ce Dieu
font

(1) Athen. Deipn. L. 13. p. 605. D.

(2) Descr. &c. p. 258.

(3) Il. E. v. 550. 642.

(4) Apollod. bibl. L. 3. p. 85. B.

(5) Plin. L. 36. c. 4. §. 8. p. 279.

(6) Oedip. v. 419. 423.

sont pleins de douceur, mais l'allégresse de son ame ne se répand pas entierement sur sa physionomie. Quant à cette douce allégresse les anciens Artistes se sont attachés à la rendre dans toutes les figures de Bacchus, dans celle même où il est représenté en héros ou en guerrier, à son expédition aux Indes, fait qui est attesté par une figure armée de ce Dieu sur un auiel de la Villa Albani & sur un bas-relief mutilé que je possède. C'est-là ce qui fait sans doute que cette Divinité ne se trouve jamais représentée dans la compagnie de Mars, & c'est-là ce qui fait dire à Euripide que Mars est ennemi des Muses & des Fêtes joyeuses de Bacchus, *BROMION PARAMOUSOS EORTAIS* (1). D'ailleurs Bacchus n'est pas du nombre des douze Dieux supérieurs. Nous remarquerons à cette occasion qu'Apollonius donne toujours une armure à Apollon, même lorsqu'il est figuré Dieu du soleil (2). Dans quelques statues d'Apollon ce Dieu a beaucoup de ressemblance avec Bacchus. Tel est l'Apollon du Capitole qui semble s'appuyer nonchalamment contre un arbre, ayant un cigne à ses pieds. Telles sont encore trois autres figures d'une grande beauté de la Villa Médicis: aussi les confondoient-on quelquefois, & l'une de ces Divinités étoit souvent vénérée dans l'autre (3). Je ne puis presque retenir mes larmes à la vue d'un Bacchus ci-devant mutilé & maintenant restauré, de la hauteur de neuf palmes. Cette figure conservée à la Villa Albani, est drapée depuis le milieu du corps jusqu'aux pieds, ou pour mieux dire sa draperie ou son manteau, descend jusqu'aux parties naturelles; & cette draperie large & riche en plis, est ramassée de manière que la portion qui traîneroit à terre, est jettée autour de la

H 3

bran-

(1) Phœnif. v. 792.

(3) Macrob. Saturn. L. 1. c. 18.

(2) Apollon, Argon. L. 4. v. 94. 19. & 21.

branche d'un arbre contre lequel la figure est appuyée. Pour l'arbre il est entortillé de lierre & d'un serpent. Aucune figure ne donne une plus haute idée de ce qu'Anacréon nomme un ventre de Bacchus.

i. D'un Bac-
chus barbu.

Cependant Bacchus ne fut pas seulement révééré sous la forme de la jeunesse, il le fut aussi sous celle de l'âge fait. Mais comme cet âge n'est indiqué que par une longue barbe, il résulte que sa physionomie composée des traits les plus délicats & des regards les plus doux, nous donne l'image de la gaité qui anime la jeunesse. Bacchus s'étant laissé croître la barbe pendant son expédition aux Indes, devoit-être représenté sous cette forme, quand c'est pour caractériser le conquérant. Une pareille figure avoit fourni l'occasion aux anciens Artistes, de concevoir l'idéal de la virilité combiné avec celui de la jeunesse, & de montrer leur dextérité dans l'exécution des poils & des cheveux.

A l'égard des têtes & des bustes de Bacchus Vainqueur des Indes, les plus connus sont couronnés de lierre, surtout ceux sur les médailles d'argent de l'île de Naxos, dont le revers représente Silène avec une coupe à la main. Dans le palais Farnèse on voit de ce Dieu une tête de marbre, connue très-faussement sous le nom de tête de Mithridate. Mais la plus belle de ces têtes se trouve chez M. Cavaceppi, Sculpteur à Rome: c'est un Hermès dont le cheveux & la barbe sont travaillés avec un art infini.

Les figures entières de Bacchus Vainqueur des Indes, lorsqu'elles sont debout, sont toujours drapées jusqu'aux pieds & se trouvent sur toutes sortes d'ouvrages; on en voit entr'autres sur deux beaux vases de marbre, travaillés de relief, dont le plus petit est au palais Farnèse.

neſe, & le plus beau au cabinet d'Herculanum. Mais encore plus ſouvent on trouve ces ſortes de figures répétées ſur des pierres gravées & ſur des vafes de terre cuite. Parmi ces derniers je citerai un morceau conſervé dans la collection de Porcinari à Naples, & rapporté dans le premier volume de l'Ouvrage d'Hamilton; on y voit aſſis en triomphateur un Bacchus barbu couronné de laurier & vêtu d'une robe élégamment brodée.

Telles ſont dans les figures des Divinités mâles les gradations, les âges & les formes de leur jeuneſſe. On voit cette jeuneſſe empreinte dans un degré convenable ſur le viſage des Divinités de l'âge fait, lequel conſiſte dans un compoſé de la force virile & de l'enjouement de la belle jeuneſſe. Cette jeuneſſe ſe manifeſte par la ſuppreſſion des nerfs & des muſcles, qui ſont peu apparens dans le printems de l'âge. Mais ceci renferme en même tems l'expreſſion de ce contentement divin qui n'a pas beſoin des parties matérielles, deſtinées à la nourriture de notre corps. Cette aſſertion explique le ſentiment d'Epicure ſur la figure des Dieux: ce philoſophe leur donne un corps, mais une eſpece de corps, du ſang, mais une eſpece de ſang, façon de parler que Cicéron trouve obſcure & inintelligible (1).

L'exiſtence & la ſuppreſſion des nerfs & des muſcles diſtinguent Hercule, obligé de déployer la force de ſon bras contre des monſtres & des brigands, & éloigné encore du terme de ſes travaux, d'Hercule purifié par le feu des parties groſſieres du corps & parvenu à la jouiſſance de la félicité des immortels: l'homme eſt imprimé à l'Hercule Farnèſe, & le Dieu à l'Hercule du Belvedere, ou au fameux Torſe. Ces traits caractériſtiques nous

III.
De la confi-
guration des
Dieux de
l'âge viril.

A.
Différence
d'un Hercu-
le-homme &
d'un Hercu-
le-Dieu.

auto-

(1) De Nat. Deor. L. I. c. 18. & 25.

autorisent à juger si des statues, rendues méconnoissables par la perte de la tête & des attributs, figurent un Dieu ou un homme. Plein de ces sublimes conceptions l'Artiste élevoit la nature du matériel à l'immatériel, & sa main créatrice produisoit des êtres, exempts des besoins de l'humanité, des figures qui représentoient l'homme dans une plus haute dignité & qui sembloient être les types & les enveloppes des esprits pensans & des intelligences célestes.

a. De Jupiter.

Dans les conformations des Dieux de l'âge viril on voit encore plus évidemment que dans celle de la jeunesse, qu'elles ont en général beaucoup de ressemblance; en sorte que les têtes de ces Divinités, depuis Jupiter jusqu'à Vulcain, ne sont pas moins reconnoissables que les portraits des fameux personnages de l'Antiquité. De même qu'on reconnoit Antinoüs à la partie inférieure de son visage & Marc-Aurele à ses yeux & à ses cheveux sur un Cammée mutilé du cabinet de Strozzi à Rome, de même on reconnoitroit Jupiter par les cheveux de son front, ou par le jet de sa barbe, si l'on trouvoit des têtes dont il n'existeroit que ces parties.

Jupiter étoit représenté avec un regard toujours séren (1). Ceux-là se trompent assurément, qui ont prétendu trouver sur une tête de basalte noir de la Villa Matteï, tête fort ressemblante à celles du pere des Dieux, mais caractérisée par une mine sévère, un Jupiter surnommé le *terrible*. Ils n'ont pas fait attention que cette tête, ainsi que toutes les prétendues têtes de Jupiter qui n'annoncent pas un regard de bonté & de clémence, portent ou ont porté le *modium*. Ils ne se sont pas non plus rappelés, que Pluton, au rapport de Sénèque, res-
semble

(1) Martian. Capel. L. 1. p. 18.

semble à Jupiter, mais à Jupiter *fulminant* (1), & qu'il porte le modium, ainsi que Sérapis, ce qu'on peut voir dans une statue assise qui décoreit le temple de ce Dieu à Pozzuoli & qui se trouve aujourd'hui à Portici, de même que sur un bas-relief conservé au palais Episcopal d'Ostie. Dérouté par la fausse dénomination de Jupiter le terrible, on a négligé d'observer que Pluton & Sérapis, tous deux caractérisés par le modium sur la tête, sont la même Divinité. Par conséquent ces sortes de têtes ne figurent pas un Jupiter, mais un Pluton; & comme jusqu'ici on ne connoissoit de cette Divinité ni statues ni têtes de grandeur naturelle, je me flatte d'avoir multiplié les simulacres des Dieux par cette observation.

La sérénité du regard n'est pas le seul trait caractéristique de Jupiter: il est encore reconnoissable à son front, à sa barbe & à sa chevelure. Ses cheveux s'élèvent par dessus le front &, formant différens étages, ils retombent en boucles serrées sur les côtés, comme nous le voyons par une tête gravée en cuivre, d'après une agathe travaillée de relief. Ce jet des cheveux est regardé comme un caractère si essentiel de Jupiter, qu'il indique en effet dans ses fils une ressemblance frappante avec leur pere. C'est-ce que nous montrent clairement les têtes de Castor & de Pollux dans les deux statues colossales du Capitole, celle surtout qui est antique, car l'une de ces têtes est moderne.

Il en est à peu près de même d'Esculape: ses cheveux s'élèvent au dessus du front d'une manière assez <sup>b. D'Escula-
pe.</sup> approchante de celle de Jupiter. De sorte que pour cette partie il n'y a pas une grande différence entre le pere des

(1) Senec. Herc. Fur. v. 721.

des Dieux & ses petits-fils, ce qui nous est prouvé par la plus belle tête d'Esculape d'une des statues plus grande que nature de la Villa Albani, & par une infinité d'autres figures de cette Divinité, entre autres par celle qui est en terre cuite au cabinet d'Herculanum. Cette grande ressemblance du petit-fils avec le grand-pere pourroit bien avoir pour principe la remarque faite déjà par les Anciens, que le fils ressemble souvent moins au pere qu'au grand-pere: ce fait que fait la nature dans la conformation de ses créatures, est prouvé aussi par l'expérience à l'égard des animaux, particulièrement à l'égard des chevaux. En conséquence de cette remarque on seroit fondé à croire, lorsqu'il est dit dans une épigramme Grecque, au sujet d'une statue de Sarpédon, fils de Jupiter, que le sang du pere des Dieux se manifestoit sur la physionomie de ce Héros, que ce n'étoient pas les yeux qui portoient ce caractère, que c'étoient les cheveux relevés au dessus du front qui indiquoient cette origine (1).

c. De Sérapis,
ou de Pluton.

Les Têtes de Sérapis ou de Pluton nous offrent des cheveux arrangés tout différemment qu'ils le sont à celles de Jupiter. Pour rendre la physionomie & le regard de ce Dieu plus sombre & plus sévère il est figuré la chevelure rabatue sur le front, ainsi que nous le représentent une belle tête de Sérapis de basalte vert de la Villa Albani, une tête colossale de marbre de la Villa Pamphili & une tête de basalte noir du palais Giustiniani. Indépendamment de ce caractère on voit à une tête de Sérapis gravée de grand-relief sur une Agathe du cabinet Farnèse Royal à Naple, & à une tête de marbre de ce Dieu au cabinet du Capitole, la barbe du menton partagée en deux, ce qui mérite d'être remarqué comme une singularité.

La

(1) *Ἐνι μέσφῃ σπένει Διὸς σμήλινος.* Anthol. L. 5. p. 530.

La même observation a lieu pour les Centaures, par rapport à leurs cheveux relevés au dessus du front, à peu près comme sont ceux de Jupiter, afin d'indiquer apparemment leur affinité avec ce Dieu. On sait qu'ils sont nés selon la fable du commerce d'Ixion avec une nuée que Jupiter avoit substituée à Junon. Je sais bien que le Centaure Chiron, du cabinet d'Herculanum, en qui ce caractère auroit pu être rendu, étant peint en grand, n'a pas les cheveux jettés de la manière que je viens de l'indiquer; mais comme j'ai fait mes observations sur le Centaure de la Villa Borghese, & sur le plus ancien de ceux du cabinet du Capitole, je me suis imaginé que leur coiffure avoit pour fondement cette affinité éloignée avec le pere des Dieux.

Jupiter se distingue des Divinités qui ont de la ressemblance avec lui par sa coiffure, ou par des cheveux qui lui descendent le long des tempes & qui lui couvrent entièrement les oreilles. D'ailleurs il a les cheveux plus longs que les autres Dieux; sans former de boucles, ils sont jettés d'une manière ondoïante & ressemblent, comme je l'ai remarqué plus haut, à la crinière du lion. Il paroît que c'est cette agitation de la crinière du Roi des animaux, ainsi que le mouvement de ses sourcils lorsqu'il est en colère (1), que le Poète a eu devant les yeux dans son fameux tableau de Jupiter qui ébranle l'Olympe par l'agitation de sa chevelure & par le mouvement de ses sourcils.

La configuration de Neptune, dans la seule statue de ce Dieu qui soit à Rome & qui se trouve à la Villa Médicis, est un peu différente de celle de Jupiter. Il a la barbe plus crépue, & il y a une différence con-

d. Des Centaures.

c. De Neptune.

(1) Buffon. Histoire naturelle de Lion.

fidérable dans le jet des cheveux qui s'élevent au dessus de son front.

A ce propos je me rappelle un passage mal entendu de Philostrate, où ce Rhéteur, en faisant la description d'un tableau de Neptune & d'Amymone, s'exprime ainsi: KYMA GAR ÎDÎ KYRTOUTAI ES TON GAMON, GLAUKON ESTI, KAI TOU CHAROPOU, PORPHYROUN DE AUTON O POSEIDÔN GRAPHEI (1). Olearius, dans ses remarques sur Philostrate, a interprété le dernier membre de la phrase par un cercle d'or ou par une auréole autour de la tête de Neptune; il reprend à cette occasion le Scholiaste d'Homere qui rend le mot de PORPHYREOS, par *obscurus*. Cette Interprète se trompe dans l'une & l'autre assertion. Philostrate dit: La mer commence à former des ondulation, KYRTOUTAI, & Neptune la colore d'une teinte de pourpre. Cette description est fondée sur une remarque qu'on a faite, favoir que la premiere agitation de la mer méditerranée après un calme profond offre dans le lointain un éclat rougeâtre, de sorte que les vagues paroissent alors de pourpre.

f. Des autres
Dieux ma-
rins.

Quant à la conformation des Dieux marins d'un ordre inférieur, je remarquerai qu'elle est entierement différente de celle de Neptune. A l'exception d'un buste du cabinet du Capitole, elle ne me paroît nulle part rendue avec plus de clarté qu'à deux têtes colossales de Tritons, qui se trouvent dans la Villa Albani; j'en ai fait graver une dans mes Monumens de l'Antiquité. Ces têtes sont caractérisées par des especes de nageoires qui forment les sourcils, & qui ressemblent aux sourcils de Glaucus, dont Philostrate nous fait la descrip-

(1) Philostrat. L. 1. Icon. 7. p. 775.

description (1). De pareilles nageoires passent de nouveau par dessus les joues & le nez, & entourent aussi le menton. C'est ainsi que se trouvent figurés les Tritons sur diverses urnes funéraires, dont l'une est conservée dans le cabinet du Capitole.

Comme les Anciens s'étoient élevés par gradation de la beauté humaine jusqu'à la beauté Divine, ce dernier degré fut réservé à la beauté par excellence. Dans la représentation de leurs Héros, c'est à dire des hommes à qui l'Antiquité donnoit la plus haute dignité de notre nature, ils allèrent jusqu'aux limites de la Divinité, mais sans passer outre & sans confondre la différence délicate de ces deux natures. Battus, sur les médailles de Cyrene, n'a besoin que d'un regard de volupté pour figurer un Bacchus: un trait de grandeur divine en feroit un Apollon. Minos, sur les médailles de Gnosus, sans un regard de fierté qui décele un personnage royal, ressembleroit à un Jupiter plein de bonté & de clémence. Les Artistes imprimoient à leurs Héros des formes héroïques, en relevant de certaines parties par des saillies au dessus du naturel. Ils animoient les muscles & leur donnoient une activité extraordinaire: dans les actions véhémentes ils mettoient en jeu tous les ressorts de la nature. L'objet qu'ils se propoisoient par ces procédés étoit d'y introduire toute la variété possible: qualité dans laquelle Miron a surpassé tous ses devanciers. C'est ce qui se voit encore dans le prétendu Gladiateur d'Agasias d'Ephèse, statue conservée à la Villa Borghese: la physionomie de cette figure est faite d'après une certaine personne dont on a tâché d'attrapper la ressemblance, &

B.
Idée de la
beauté dans
les figures
des Héros.

(1) Ὁφείκει λαοὶ ἀναπτέσαι πρὸς ἀλλήλους. Philostr. L. 2. Icon. 15. p. 833.

les muscles grenus des côtés y ont plus de saillie, de mouvement & d'élasticité que dans la nature. On en a un exemple encore plus frappant dans les mêmes muscles du Laocoon qui est une nature exaltée par l'idéal, lorsque nous comparons cette statue par rapport à la même partie du corps, aux figures déifiées ou divines, tels que l'Hercule & l'Apollon du Belvedere. Dans le Laocoon le mouvement de ces muscles est porté au de-là du vrai, jusqu'au possible: amoncelés comme des vagues, ils correspondent l'un à l'autre pour exprimer la plus grande contention de forces au milieu de la douleur & de la résistance. Dans le Torse, ou dans l'Hercule déifié ces mêmes muscles sont d'une forme idéale de la plus haute beauté: élevés d'une manière coulante, ils offrent un cadencement varié comme l'ondulation de la mer dans son calme. Dans l'Apollon, figure d'une beauté divine, les muscles sont de la plus grande délicatesse: soufflés en ondes presque imperceptibles, ils sont plus sensibles au tact qu'à la vue.

Considérée sous ces différens points de vue, la beauté étoit toujours le principal objet des Artistes. La Poésie & les Poètes les autorisoient, dans la configuration des jeunes Héros, à laisser le spectateur indécis de quel sexe étoient leurs figures principales: stratagème qu'ils pouvoient pratiquer dans la représentation d'un Achille, dont les charmes du corps furent tels, qu'il resta inconnu sous l'habit du sexe parmi les filles du Roi Lycomedes. C'est ainsi que paroît ce Héros sur un bas-relief de la Villa de Belvedere à Frascati, sujet que j'ai placé à la tête de la préface de mes Monumens de l'Antiquité. Ce même sujet est encore représenté sur un autre bas-relief de la Villa Pamfili. Un Artiste pourroit donner aussi cette beauté problématique à Thésée, s'il avoit dessein de représen-
ter

ter ce Héros déguisé en fille lorsqu'il se rendit de Trézene à Athene. Pausanias nous apprend qu'il parut vêtu d'une longue robe qui lui descendoit jusqu'aux pieds, & qu'il fut pris pour une belle fille par les ouvriers qui travailloient au temple d'Apollon & qui s'étonnoient de voir marcher seule dans la ville une jeune personne d'une beauté si accomplie (1).

Il faut l'avouer, cette idée de la beauté & cette considération de l'âge, ont été également négligées par le Peintre ancien qui a traité un des premiers exploits de ce Héros dans un tableau conservé à Herculaneum. L'Artiste y a représenté Thésée d'une taille gigantesque, vainqueur du Minotaure en Crète, pendant que les jeunes garçons & les jeunes filles d'Athene lui baissent les mains & lui témoignent leur reconnaissance. Le Pouffin s'est encore plus écarté de la vérité & de la beauté du jeune âge dans un tableau, appartenant à M. Vanvitelli, Architecte du Roi de Naples. Le Peintre moderne y a représenté Thésée au moment qu'il leve la pierre sous laquelle son pere avoit caché son épée avec un de ses fouliers & qu'il trouve l'une & l'autre en présence de sa mere Ethra. Ce héros n'avoit que seize ans, quand il donna cette premiere preuve de sa force & il paroît ici avec de la barbe, dans l'âge d'un homme fait, le corps privé de tous les arrondissemens de la jeunesse. Je ne dirai rien des édifices, ni d'un arc de triomphe, qui ne s'accordent nullement avec le siecle de Thésée.

C.
Idée de la
beauté telle
qu'elle de-
vroit être
dans les figu-
res des Héros.

Le jugement que M. Watelet porte des Héros & des demi Dieux des Anciens, ne paroît pas non plus être le résultat de la considération des statues antiques. Cet Ecrivain semble vouloir établir, comme formant les caracteres

(1) Pausan. L. 1. p. 44.

teres de leur conformation, „qu'ils ont les articulations „des membres bien nouées, ferrées, peu couvertes de „chair, la tête petite, le col nerveux, les épaules larges „& hautes, la poitrine élevée, les hanches & le ventre „petits, les cuisses musclées, les principaux muscles rele- „vés & détachés, les jambes seches par en bas, les pieds „minces & la plante des pieds creusé (1).“

a. Idée de la
beauté des fi-
gures du Sau-
veur.

Les sublimes conceptions des Artistes anciens sur la beauté des Héros, auroient dû faire naître l'idée aux Artistes modernes, lorsqu'ils ont eu à traiter la figure du Sauveur, de la rendre ressemblante aux prophéties, qui l'annoncent comme le plus beau parmi les enfans des hommes. Mais dans la plupart de ces figures, à commencer par celles de Michel-Ange, l'idée en paroît empruntée des productions barbares du moyen âge: on ne peut rien voir de plus ignoble en physionomie que les airs de tête du Christ. Que Raphaël a eu des conceptions bien plus nobles! C'est ce que nous voyons entre autres dans un petit dessin, qui se trouve au cabinet Royal Farnese de Naples & qui représente Jésus-Christ porté en terre. Ici la tête du Sauveur offre la beauté d'un jeune Héros sans barbe. Annibal Carrache est le seul, à ce que je sache, qui ait suivi Raphaël. C'est ce qu'on voit à trois tableaux qui représentent le même sujet; le premier est à Naples au cabinet dont nous venons de parler, le second est à Rome à *St. Francesco a Ripa*, & le troisieme aussi à Rome à la chapelle du palais Pamfili. Cependant si une pareille configuration du Sauveur étoit une innovation choquante pour certaines personnes, à cause de l'usage reçu de le représenter avec de la barbe, je conseillerois à l'Artiste de contempler & de prendre pour
modele

(1) L'Art de peindre. Refl. sur les proportions.

modelé le Christ de Leonard de Vinci. Pour moi je n'ai rien vu de plus beau dans ce genre qu'une tête du Sauveur de la main de ce même Maître, tête admirable qui se trouve dans le cabinet du Prince de Lichtenstein à Vienne: cette tête, malgré la barbe, porte l'empreinte de la plus haute beauté virile, & on peut la recommander comme le plus parfait modele.

Pour conclusion de cet article, je dirai qu'après avoir descendu les degrés qui conduisent des Dieux aux Héros, l'on peut rencontrer les mêmes degrés qui mènent des Héros jusqu'aux Dieux. Le procédé de faire d'un Héros un Dieu s'opère plus par suppression que par addition, c'est à dire, il se fait en retranchant graduellement les angles trop équarris & trop prononcés par la nature, jusqu'à ce que la forme soit portée à une telle finesse d'exécution qu'il paroisse que l'esprit seul y a opéré.

Cependant ces différentes gradations dans les formes & dans les statues ne se trouvent pas aux figures des beautés féminines: elles ne diffèrent pour la taille que relativement à leur âge. Nous voyons dans les Déeses & dans les Héroïnes de l'Antiquité, que les Artistes se sont conformés dans les unes & dans les autres à les représenter avec des membres également pleins & arrondis: s'ils avoient prononcé plus fortement quelques parties dans les Héroïnes, ils seroient sortis du caractère qui distingue le sexe. Comme le Savant trouve moins d'observations à faire sur la beauté des femmes, de même aussi l'Artiste trouve l'étude de cette beauté moins compliquée & plus aisée. La nature même paroît opérer avec plus de facilité dans la conformation de la femme que dans celle de l'homme, s'il est vrai qu'il nait moins d'enfants mâles que femelles. C'est ce qui a fait dire à Aristote que la

IV.
De la configuration des Déeses.

nature, dans ses opérations, a toujours pour but la perfection en formant l'homme; & il ajoute que lorsque ce but, qui est la conformation du sexe masculin, ne peut pas être atteint par la résistance de la matiere, elle forme le sexe féminin. Comme cette raison pourroit bien ne pas paroître concluante à bien du monde, j'en rapporterai une autre qui fera mieux sentir que la contemplation & l'imitation de la beauté naturelle des statues de femmes, exigent bien moins de peine: c'est que la plupart des Déeses & toutes les Héroïnes sont drapées, comme je le ferai voir encore ci-après dans le chapitre des Draperies. Au contraire l'inspection de la plupart des statues d'hommes nous montre que les Artistes étoient dans l'usage de les représenter nuds.

A.
De la beauté
des Déeses
supérieures.

Il faut remarquer pourtant, que quand je parle de la ressemblance du nud dans les figures de femmes, j'entens alors la taille & que je n'exclus pas par-là le caractère de tête, imprimé particulièrement à chaque Déesse ainsi qu'à chaque Héroïne, caractère qui fait connoître non seulement les Déeses supérieures, mais aussi les Déeses inférieures, quand même elles seroient privées des attributs qu'on leur donne ordinairement. Les anciens Artistes ont cherché à combiner la beauté dans son plus haut degré, avec ce caractère propre à la physionomie de chaque Divinité: non contents d'avoir donné des airs de tête analogues à ces personnes divines, ils imprimoient ces traits caractéristiques jusqu'à leurs masques de femmes.

a. De Vénus.

Parmi les Divinités, Vénus comme la Déesse de la beauté, occupe à juste titre le premier rang. Elle seule, avec les Graces & les Déeses des saisons ou les Heures, a le privilege de paroître sans vêtement. Elle
se

se trouve aussi représentée plus souvent que les autres Déeses, & cela dans différens âges. Je ferai ici une courte description de la statue de cette Déesse, conservée à Florence.

La Vénus de Médicis est semblable à une rose qui paroît à la suite d'une belle Aurore, & qui s'épanouit au lever du soleil. Elle entre dans cet âge, où les vaisseaux commencent à s'étendre, où le sein prend de la consistance. Quand je la contemple dans son attitude je me représente cette Laïs qu'Apelle instruisoit dans les mystères de l'amour: je me figure la voir comme elle parut, lorsqu'elle se vit obligée la première fois d'ôter ses vêtemens & de se présenter nue aux yeux de l'Artiste extasié. —

aa. Description de la Vénus de Médicis.

Telle est aussi l'attitude de la Vénus du Capitole, d'une meilleure conservation que les autres figures de cette Déesse, puisqu'il ne lui manque que quelques doigts (1). Telle est encore la disposition d'une autre Vénus, placée à Troas & copiée par un certain Menophantus, comme nous le voyons par l'inscription suivante:

ΑΠΟΤΗC
ΕΝΤΡΩΑΔΙ
ΑΦΡΟΔΙΤΗC
ΜΗΝΟΦΑΝΤΟC
ΕΠΟΙΕΙ

Mais ces deux figures sont représentées dans un âge plus mûr, & dans une stature plus grande que la Vénus

K 2

nus

(1) Mus. Capit. T. 3. tav. 19.

mus de Médicis. La Thétis à moitié drapée de la Villa Albani, nous offre une taille virginale, à peu près comme celle de la Vénus en question: elle paroît ici à cet âge où elle épousa Pelée. Dans le tome suivant l'on trouvera la description de cette figure.

bb. De la Vénus céleste.

La Vénus céleste, c'est à dire celle qui naquit de Jupiter & d'Harmonie, & qui est différente de l'autre Vénus, fille de Dioné, étoit caractérisée par un diadème élevé sur la tête dans le goût de celui que porte Junon. La Vénus victorieuse, *Victrix*, porte un diadème semblable; la plus belle statue de cette Déesse, qui est sans bras & qui pose le pied gauche sur un casque, a été découverte dans les fouilles du théâtre de l'ancienne Capoue. Cette figure décore aujourd'hui le palais Royal de Caserte. Sur quelques bas-reliefs qui représentent l'enlèvement de Proserpine, on voit une Vénus drapée qui est coiffée d'un pareil diadème; c'est ce qu'on remarque le plus particulièrement sur deux sarcophages du palas Barberini, où cette Déesse, accompagnée de Pallas, de Diane & de Proserpine, s'amuse à cueiller des fleurs dans les prairies d'Enna en Sicile. Les autres Déeses ne portent point cette parure de tête, si j'en excepte Thétis, sur la tête de laquelle on voit s'élever ce diadème dans le tableau d'un beau vase de terre cuite de la bibliothèque du Vatican, que j'ai publié dans mes Monumens de l'Antiquité (1).

cc. Du regard de Vénus.

Mais l'une & l'autre Vénus ont des yeux pleins de douceur, avec un regard languissant & amoureux que les Grecs nomment *UGRON*, comme je le ferai voir ci-après

(1) Monument. Ant. ined. No. 131.

après dans mes remarques sur la beauté des yeux. Ce regard toutefois est bien éloigné des traits lascifs, par lesquels certains Sculpteurs modernes ont prétendu caractériser leurs Vénus: car dans l'Antiquité l'Amour a été regardé par les Artistes, ainsi que par les Philosophes sages, comme le collègue de la sagesse, ΤΑ ΣΟΦΙΑ ΠΑΡΕΔΡΟΥΣ ΕΡΩΤΑΣ (1).

Si j'ai dit plus haut que parmi les Déeses Vénus dd. De Vénus drapée. seule, avec les Graces & les Heures, avoit le privilege de paroître nue, je n'ai pas prétendu dire que cette Déesse fut constamment représentée sans vêtement: la Vénus de Gnide de la main de Praxitele nous apprend le contraire (2). On connoit encore de cette Déesse une belle statue drapée, qui se voyoit jadis au palais Spada & qui a passé depuis en Angleterre. C'est ainsi qu'elle est encore représentée travaillée de relief sur deux beaux candelabres (3) qui se trouvoient autrefois dans le palais Barberini & qui appartiennent aujourd'hui au Sculpteur Cavaceppi.

Junon, indépendamment de son diadème élevé en b. De Junon. crête, est reconnoissable à ses grands yeux & à sa bouche impérieuse, traits qui caractérisent si bien cette Déesse, qu'on l'a reconnue à un simple profil qui étoit resté d'une tête de femme, débris d'un bas-relief du cabinet de Strozzi. La plus belle tête de cette Déesse, de grandeur colossale, se trouve à la Villa Ludovisi; on y voit en même tems une tête plus petite de Junon, qui mérite d'occuper le second rang. Mais

K 3

la

(1) Eurip. Med. v. 843.

(2) Plin. L. 36. c. 5. §. 5.

(3) Monum. Ant. ined. No. 30.

la plus belle statue que nous ayons de cette Divinité est celle du palais Barberini.

c. De Pallas.

Pallas & Diane, toutes deux armées de traits redoutables & leur blonde chevelure nouée par dessus la tête, sont toujours d'un maintien grave. Et Pallas, selon l'idée que nous en donne Stace ⁽¹⁾, est surtout l'image de la pudeur virginale. Exempte de toutes les foiblesses de son sexe, elle a vaincu l'Amour. Les yeux de Pallas semblent expliquer la dénomination que les Grecs ainsi que les Romains donnent à la prunelle de l'œil: ceux-ci l'appelloit *Pupillas*, jeune fille, & ceux-là *KERAI*, qui a la même signification ⁽²⁾. Cette Déesse a les yeux moins ceintrés & moins ouverts que Junon: elle ne porte point la tête haute, & ses yeux sont baissés, comme une personne ensevelie dans une douce méditation. Le contraire de cette attitude paroît dans les têtes de Roma qui, en qualité de Dominatrice de tant d'empires, annonce dans son maintien une confiance royale, tandis qu'elle est coiffée d'un casque, ainsi que Pallas. Je remarquerai ici, que la configuration de Pallas sur les médailles Grecques en argent de la ville de Velia en Lucanie, où elle porte des aîles aux deux côtés de son casque, nous offre exactement le contraire de ce que j'ai dit des statues & des bustes de cette Déesse: car sur ces monumens elle a de grands yeux, & elle porte ses regards en avant ou en haut. Ses cheveux, attachés ordinairement fort bas derrière la tête, descendent par étage en longues bou-

(1) Pallas & asperior Phœbi Soror, utraque telis,
Utraque torva genis, flavoque in vertice nodo.
Stat. Theb. L. 2. v. 237.

(2) V. Not. ad Longin. c. 4. p. 32.

boucles par dessous le ruban qui les noue. C'est de cette coiffure particuliere que Pallas paroît avoir reçu le furnom peu connu de *PARAPEPLEGMENA*. Polux explique ce mot par *ANAPEPLEGMENA*, ce qui ne rend pas l'idée plus claire. Vraisemblablement cette épithete fait allusion à ces sortes de cheveux, dont la maniere de les nouer expliqueroit l'Ecrivain en question. Comme cette Déesse a coutume de porter ses cheveux plus longs que les autres Divinités, il se peut qu'on ait pris occasion de-là de jurer par ses cheveux. Il n'est pas ordinaire de voir Pallas, la main droite posée sur sa tête surmontée d'un casque, assise à côté de Jupiter sur le faite du temple de ce Dieu. Elle est ainsi figurée sur un bas-relief du Capitole, représentant un sacrifice de Marc-Aurele. On la voit encore de même sur un médaillon d'Adrien dans la bibliothèque du Vatican (1).

Diane a plus que toutes les autres Déeses supérieures la forme & l'air d'une vierge. Douée de tous les attraits de son sexe, elle paroît ignorer qu'elle est belle. Mais ses regards ne sont point baissés comme ceux de Pallas. Ses yeux pleins d'allégresse sont dirigés sur l'objet de ses plaisirs, la chasse. Cette Déesse, étant le plus souvent représentée en pleine course, porte ses regards droit en avant &, sans les arrêter sur les objets contigus, les promene au loin devant elle. Ses cheveux sont relevés de tous côtés sur la tête, & forment par derriere sur le cou un nœud, à la maniere des vierges; mais son front n'est pas ceint du diadème; & sa tête ne porte aucun de ces ornemens qu'on lui

d. De Diane.

(1) Venut. num. Alb. Vetic. T. 1. Tab. 2.

lui a donné dans les tems modernes. Sa taille est plus légère & plus svelte que celles d'une Junon & d'une Pallas. Une Diane mutilée seroit aussi aisée à reconnoître parmi les autres Déeses, qu'il est facile, dans Homere, de la distinguer des belles Oréades ses compagnes. La plupart du tems Diane ne porte qu'un vêtement relevé, qui ne lui va que jusqu'aux genoux; mais elle est aussi représentée avec une longue draperie, & elle est la seule Déesse qu'on trouve quelquefois avec le sein droit découvert.

e. De Cérès.

Quant à Cérès on ne la trouve représentée nulle part avec plus de beauté que sur une médaille de la ville de Métaponte, dans la Grande-Grece, médaille qui se trouve à Naples dans le cabinet du Duc de Caraffa Noia, & qui porte au revers, comme à l'ordinaire, un épi dont la feuille est surmontée d'une souris. Ici on la voit, comme à d'autres simulacres de cette Déesse sur les médailles, ayant son voile ou sa draperie jeté sur le derriere de son vêtement; outre les épis & leurs feuilles, elle a la tête ceinte d'un diadème élevé, dans le goût de celui de Junon, & elle a les cheveux de devant, qui se relevent par dessus le front avec un agréable desordre: de sorte qu'il est probable qu'on a voulu indiquer par-là son affliction sur l'enlèvement de Proserpine sa fille.

f. De Proserpine.

Les Villes de la Grande-Grece & de la Sicile ont cherché à donner la plus haute beauté à leurs médailles, & à imprimer cette beauté surtout aux têtes de Cérès & à celles de sa fille. Aussi sera-t-il difficile de trouver de plus belles médailles pour le coin, que quelques médailles de Syracuse, qui portent à l'endroit la tête de Proserpine, & au revers un vainqueur monté sur

sur un quadrigé. Cette même pièce rapportée, dans le Recueil de Médailles du cabinet de Pellerin (1), auroit méritée d'être mieux gravée. Proserpine y est couronnée de longues feuilles pointues, semblables à celles qui ceignent la tête de Cérès sa mère; de là je crois que ce sont des feuilles de bled & non pas de jonc, contre l'opinion de quelques Antiquaires, qui ont prétendu trouver dans cette tête l'image de la Nymphé Aréthuse.

Parmi toutes les images des Déeses les plus rares g. D'Hébé. sont celles d'Hébé. Deux ouvrages travaillés de relief nous offrent la partie supérieure de sa figure; sur l'un, qui représente la Réconciliation d'Hercule dans la Villa Albani, on voit le nom à côté de la figure; sur l'autre, qui est un grand bassin de marbre dans la même Villa, se trouve une figure parfaitement semblable à la précédente. Ce bassin paroitra dans le troisieme volume de mes Monumens de l'Antiquité. Mais ces simulacres ne nous fournissent aucune idée particuliere d'Hébé, parce qu'on la voit sans aucun attribut. La Villa Borghese conserve un troisieme bas-relief, où Hébé paroît prosternée, au moment qu'on lui ôte son emploi pour le donner à Ganyméde (2), & quoiqu'elle soit représentée sans aucun attribut on la reconnoît facilement par le sujet traité sur le marbre. Mais ici Hébé se distingue des autres Déeses par la forme de son vêtement qui est relevé à la maniere des jeunes victimaires, nommés *Camilles*, & des jeunes garçons qui servoient à table.

Parmi

(1) Recueil de Méd. du cab. de Peller. T. 3. p. 116.

(2) Monum. Ant. ined. N. 16.

B. Parmi les Déeses subalternes, je m'arrêterai particulièrement aux Graces, aux Heures, aux Nymphes, des Déeses inférieures. aux Parques, aux Furies & aux Gorgones.

a. Des Graces. Dans les tems les plus reculés, les Graces, ainsi que Vénus dont elles sont les Nymphes & les compagnes, étoient représentées entièrement vêtues. Mais il ne s'est conservé à ce que je crois qu'un seul monument où elles paroissent ainsi figurées, c'est l'autel triangulaire de la Villa Borghese, ouvrage Etrusque dont nous avons souvent parlé. A l'égard des Graces nues, celles du palais Ruspoli, dont les figures ont la moitié des proportions naturelles, sont les plus grandes, les plus belles & les mieux conservées; & comme les têtes en sont originales, tandis que celles de la Villa Borghese sont modernes & laides, elles peuvent servir à fixer notre jugement. Ces têtes sont sans aucun ornement, & les cheveux sont attachés autour de la tête avec une bande étroite; mais à deux de ces figures ils sont ramassés en nœud sur le chignon du cou. La physionomie de ces Déeses n'exprime ni gaieté ni gravité: elle annonce cette douce satisfaction, propre à l'innocence de cet âge.

b. Des Heures. Les Heures, filles de Thémis & de Jupiter, sont les compagnes des Graces, c'est à dire elles sont les Déeses des saisons & des beautés. Quelques Poètes leur donnent le Soleil pour pere. Dans la plus haute antiquité de l'Art, les Heures n'étoient représentées que par deux figures; ensuite elles étoient au nombre de trois, parce que l'année fut divisée en trois saisons, le printemps, l'automne & l'hiver. Leur nom fut Eunomie, Dicée & Irene. Les Poètes, ainsi que les Artistes les représentent communément dansantes, & sur la plupart

plupart des monumens elles paroissent du même âge. Leur vêtement est ordinairement court, comme celui des Danseuses, & ne descend que jusqu'aux genoux; leur tête est couronnée de feuilles de palmier qui se redressent. C'est ainsi qu'on les trouve coiffées sur une base triangulaire de la Villa Albani, morceau rapporté dans mes Monumens de l'Antiquité ⁽¹⁾. Par la suite des tems, lorsqu'on fixa quatre saisons, l'Art introduisit à son tour quatre Heures, ainsi qu'on peut le voir sur une urne funéraire de la même Villa. Ici les Heures sont représentées dans différens âges & avec de longues draperies, mais sans être couronnées de feuilles de palmier; l'Heure du printems y est caractérisée par les traits naïfs d'une jeune fille qui offre cette taille de jeunesse qu'une épigramme de l'Anthologie appelle la taille de l'Heure du printems ⁽²⁾. Les trois sœurs de cette Heure augmentent en âge par gradation. Si le fameux bas-relief de la Villa Borghese, nous offre un plus grand nombre de figures dansantes, c'est qu'on y voit les Heures accompagnées des Graces.

A l'égard des Nymphes on peut dire que chaque Divinité supérieure de l'un & l'autre sexe, avoit ses Nymphes, au rang desquelles il faut aussi mettre les Muses, comme les Nymphes d'Apollon. Les plus connues sont en premier lieu les Nymphes de Diane, ou les Oréades, les Nymphes des arbres, ou les Hamadryades, & en second lieu les Nymphes de la mer, ou les Néréides, avec les Sirenes.

Pour ce qui concerne les Muses, on les voit représentées sur différens monumens avec bien plus de va-

L 2

riété

(1) Monum. Ant. ined. N. 47. (2) Anthol. L. 7. p. 474. l. 10.

riété dans le maintien, ainsi que dans la position & dans l'action, que les autres Nymphes. Melpomene, la Muse tragique, se distingue de Thalie, la Muse comique, indépendamment des attributs qui la caractérisent; & Thalie, sans désigner nommément les autres Muses, se distingue d'Erato & de Terpsichore, qui président à la danse. Le caractère & le maintien de ces deux dernières Muses auroient dû donner d'autres idées à ceux qui ont fait une Déesse des fleurs de la fameuse statue qui est dans la cour du palais Farnese, & qui relève de la main droite son vêtement de dessous à la manière des jeunes Danseuses. Induits en erreur par l'addition moderne d'une guirlande de fleurs qu'elle tient dans sa main gauche, ils en ont fait une Flore, & elle n'est connue que sous ce nom. Sans autre examen, cette dénomination a servi ensuite à faire donner le nom de Flore à toutes les figures de femme, dont la tête est couronnée de fleurs. Je sais bien que les Romains avoient une Déesse Flore; mais cette Divinité étoit inconnue aux Grecs de qui nous admirons l'Art dans ces sortes de statues. Or comme il se trouve plusieurs Muses, beaucoup plus grandes que le naturel, parmi lesquelles l'une qui a été métamorphosée en Uranie, se voit aussi au palais Farnese, je suis assuré que cette prétendue Flore représente ou Erato ou Terpsichore. Pour ce qui regarde la Flore du Capitole, dont la tête est couronnée de fleurs, je ne lui trouve pas le caractère d'une beauté idéale; je pense donc que cette figure désigne l'image d'une belle personne, qui nous offre par cette couronne une des Déeses des saisons, sans doute celle du printemps. Dans la description des statues du cabinet du Capitole, on n'auroit pas dû dire, au sujet de cette figure, qu'elle
tient

tient un bouquet à la main, attendu que la main & le bouquet sont des additions modernes.

Les Parques, que Catulle nous a représentées sous la figure de trois femmes accablées de vieillesse, les membres tremblans, le visage ridé, le dos courbé & le regard sévère, sont le contraire de cette description sur plus d'un monument. Communément on trouve les Parques assistant à la mort de Méléagre. Ce sont de belles vierges avec des ailes, & aussi sans ailes sur la tête; on les distingue par les attributs qu'on leur donne. L'une est toujours dans l'action d'écrire sur un rouleau. Quelquefois les Parques ne se trouvent qu'au nombre de deux, & c'est ainsi qu'on les voyoit figurées par deux statues, placées dans le péristyle du temple d'Apollon à Delphes (1). c. Des Parques.

Il n'est pas jusqu'aux Furies qui ne soient représentées comme de belles vierges, tantôt sans serpens, tantôt avec des serpens autour de la tête, & Sophocle les appelle, ΑΙ ΠΑΡΘΕΝΟΥΣ, toujours vierges. Sur un vase de terre cuite, conservé au cabinet de Porcinari à Naples & rapporté dans le second volume des Vases d'Hamilton, on les voit peintes les bras nus armés de serpens & de torches ardentes, occupées à la poursuite d'Oreste. Ces Divinités vengeresses paroissent avec la même jeunesse & la même beauté sur différens bas-reliefs romains qui retracent cette aventure d'Oreste. f. Des Furies.

Il est vrai que les Gorgones, ces Déeses subalternes que je cite les dernières, ne sont figurées sur aucun g. Des Gorgones.

L 3

monu-

(1) Pausan. L. 10. p. 858. l. 25.

monument antique, si j'en excepte les têtes de Méduse. Leur forme n'auroit guère de ressemblance avec la description des anciens Poètes, qui leur donnent d'énormes dents comme les défenses des sangliers: car Méduse, une de ces trois sœurs, fut pour les Artistes l'image de la plus haute beauté, & c'est aussi sous cet aspect que la Fable nous la représente. Méduse étoit, selon quelques mémoires cités par Pausanias ⁽¹⁾, la fille de Phorcus, Roi des contrées maritimes de la Lybie; après la mort de son père, elle prit les rênes du gouvernement & mena elle même ses Lybiens à la guerre. Mais elle perdit la vie dans son expédition contre Persée; ce Héros qui ne put s'empêcher d'admirer sa beauté malgré la pâleur de la mort, lui coupa la tête après l'avoir tué dans le combat pour la présenter aux Grecs. Une statue restaurée de Persée, conservée au palais Lanti, porte dans sa main la plus belle tête de Méduse. A l'égard de ces mêmes têtes en pierres gravées, une des plus belles, est d'abord un camée du cabinet Farnèse à Naples, & puis une autre tête semblable gravée sur une cornaline, dans le cabinet Strozzi. Ces pierres sont toutes deux d'une plus haute beauté, que la célèbre Méduse du même cabinet, marquée du nom Solon. Cette fameuse tête, gravée sur une calcédoine, fut trouvée dans une vigne sur le mont Celius, près de l'église de St. Pierre & de St. Paul, par un Vigneron qui vendit cette pierre sur la place de Montanara, près du théâtre de Marcellus, à un de ces Trafiqueurs qu'on nomme *Anticagliari*. Celui-ci, qui apparemment ne s'y entendoit guère, voulut en faire une empreinte en cire; comme c'étoit en hiver, & que la

(1) Pausan. L. 2. p. 159.

la cire n'étoit pas assez molle la pierre se fendit en deux, & cet homme n'en tira que deux séquins. Sabbatini, Antiquaire assez connu, l'acheta trois séquins. Ce dernier la fit monter en or & la vendit cinq séquins, au Cardinal Aléxandre Albani, qui n'avoit pas encore embrassé l'état ecclésiastique. Dans la suite le Cardinal céda cette pierre au même Sabbatini pour d'autres Antiques, mais il la lui passa à raison de cinquante scudis.

A ces Déeses subalternes j'associe, comme des figures idéales, les Héroïnes ou les Amazones, qui sont toutes de la même conformation, soit pour le tout soit pour les parties: les airs de tête de toutes ces femmes guerrières paroissent être moulés sur le même modele. Elles montrent une physionomie grave, mêlée d'affliction ou de douleur; car toutes leur statues nous offrent une blessure au sein, & celles sans doute dont il ne s'est conservé que la tête ont été figurées de même. Les sourcils sont indiqués d'une manière tranchante; & comme ce procédé étoit singulièrement usité dans l'ancien style de l'Art, ainsi que je le montrerai au fixieme Chapitre, on pouroit conjecturer que l'Amazone d'Etéfilas, statue qui remporta le prix sur celles de Polyclete & de Phidias, a servi de modele aux Artistes qui sont venus après. Ceux qui ont fait restaurer deux Amazones de grandeur naturelle dans le cabinet du Capitole, n'ont fait nulle attention à ces marques distinctives: aucune des têtes, ni l'antique, ni la moderne, ne cadre avec la statue. La seule physionomie d'une Amazone auroit pu mieux instruire un Ecrivain qui n'ose décider, si une tête couronnée de laurier sur une médaille de Myrina, ville de l'Asie mineure, & fondée par les Amazones, représente ou un Apollon ou une de ces Héroïnes

C.
De la beauté
des Amazo-
nes.

nes ⁽¹⁾. Je ne répéterai pas ici ce que j'ai déjà dit en plus d'un endroit ⁽²⁾, à savoir qu'on ne voit aucune Amazone privée de la mamelle gauche.

D.
De la beauté
des Masques
de femmes.

A l'occasion des beautés idéales du sexe, je ne puis m'empêcher de dire un mot des masques de femmes. Il s'en trouve d'une forme de la plus haute beauté, & cela sur des ouvrages d'une exécution assez médiocre, tel que celui qui représente une marche de Bacchus dans le palais Albani : ce monument offre deux masques de femmes que je ne puis me lasser de contempler. J'ai été bien aise de rapporter ce fait pour faire revenir de leur erreur ceux qui se sont représentés sous des formes hideuses tous les masques des Anciens.

Conclusion
de l'examen
général de la
beauté des
formes.

Je terminerai cette discussion générale sur la beauté des formes, par la considération sur la beauté des masques, dont la dénomination semble nous donner l'idée de quelque chose de simulé. Je procède ainsi, afin de mieux faire sentir la conclusion que je tire des notions universelles du beau chez les Anciens, & je passe des choses qui paroissent le moins digne de notre considération aux objets les plus sublimes de l'Art. Cette conclusion sera d'autant plus recevable, que l'ouvrage sur lequel se trouvent ces masques a été enlevé d'un sarcophage, le moins estimé des monumens antiques. Aussi parmi toutes les observations renfermées dans cette Histoire il n'y en a pas une qui puisse être d'une application plus générale que celle-ci, parce qu'elle peut être examinée & vérifiée, quelque éloigné que l'on soit des trésors de l'Antiquité. Il n'en est pas de même des

(1) Petit, des Amazon. p. 259. (2) Monum. Ant. ined. Vol. 2. p. 184.

des recherches, concernant l'expression, l'action, la draperie & spécialement le style; elles veulent toutes être faites d'après l'inspection même des monumens antiques. Tout le monde peut se former une idée des hautes conceptions qui caractérisent les têtes des Divinités, soit par les médailles & les pierres gravées, soit par leurs empreintes & les gravures en cuivre, & ces productions de l'Art se trouvent dans tous les pays, même dans ceux qui n'ont jamais vu d'ouvrages d'un ciseau Grec. Un Jupiter sur les médailles de Philippe Roi de Macédoine, sur celles des premiers Ptolémées & de Pyrrhus, n'est pas au dessous de la majesté de ses figures en marbre. La tête de Cérès sur les médailles d'argent de la ville de Métaponte dans la Grande-Grece, & la tête de Proserpine sur une couple de médailles d'argent de la ville de Syracuse, surpassent toute imagination: j'en pourai dire autant d'une infinité de médailles & de pierres gravées qui décelent la plus haute beauté. Aussi ne pouvoit-on rien produire de bas ni de mesquin dans les types des Divinités, parce que leur configuration étoit tellement déterminée & reçue parmi les anciens Artistes Grecs, que l'on diroit qu'elle avoit été prescrite par une loi positive. Un Jupiter sur les médailles de l'Ionie, ou frappé par les Grecs Dorien, est parfaitement semblable à un Jupiter sur des médailles Siciliennes; les têtes d'Apollon, de Mercure, de Bacchus, d'un *Liber Pater*, les têtes d'un Hercule de tout âge, sont conçues dans les mêmes principes, tant sur les médailles & les pierres gravées, que sur les statues & les bas-reliefs. Les loix de l'Art exigeoient des Artistes les plus belles figures des Dieux, exécutées par les plus grands Maîtres de l'Antiquité qui, comme on le croyoit, les avoient conçues par une inspiration particulière. C'est ainsi que Parrhasius se vançoit qu'Hercule lui

avoit apparû, & qu'il l'avoit peint sous la forme qu'il s'étoit offert à lui. C'est dans cette vue sans doute que Quintilien dit que la statue de Jupiter de la main de Phidias n'avoit pas peu contribué à faire redoubler de zèle & à augmenter la vénération pour le Dieu même ⁽¹⁾. Cependant la plus haute beauté, comme Cicéron fait dire à Cotta ⁽²⁾, ne peut pas être donnée aux Dieux dans le même degré; de même que le plus grand Peintre ne peut pas donner la plus haute expression à toutes les figures de son tableau. Cette demande seroit aussi peu raisonnable que seroit celle d'exiger d'un Poëte tragique qu'il ne mit sur la scène que des Héros.

(1) *Cujus pulcritudo adjecisse aliquid etiam receptae religioni videtur.* V. Quint. Inst. L. 12. c. 10. p. 894.

(2) *De nat. Deor. T. 1. c. 29.*





CHAPITRE III.

De l'Expression & des Proportions.

Indépendamment de la connoissance du beau, l'Artiste ne doit pas moins chercher à acquérir celle de l'expression & de l'action. Demosthene, en parlant d'un Orateur, dit que l'action étoit la premiere, la seconde & la troisieme partie de l'éloquence: car une figure peut paroître belle par l'action, mais elle ne passera jamais pour belle, si elle est défectueuse dans cette partie. Ainsi, en enseignant la doctrine des belles formes, il est essentiel d'y joindre l'observation de la décence dans les gestes & dans les attitudes, parce que c'est en cela que consiste une partie des Graces. C'est pour cette raison que les Graces sont représentées comme les compagnes de Vénus. Sacrifier aux Graces, s'appelle par conséquent chez les

Introduc-
tion.

Artistes, être attentifs aux attitudes & aux actions de leurs figures.

I.
De l'expres-
sion & de
l'action des
figures.

L'expression de l'Art, qui est une imitation de l'état actif & passif de notre ame & de notre corps, de nos passions & de nos mouvemens, renferme dans le sens le plus étendu l'action & la disposition du corps. Mais dans le sens le plus strict la signification de ce mot paroît se restreindre à ces caracteres, formés par les airs de tête & par les traits de la physionomie; l'action qui produit l'expression, se rapporte plus à ce qui s'opere par la disposition & le mouvement du corps & des membres. On peut appliquer à l'un & à l'autre sens de ce terme, ce qu'Aristote a trouvé à reprendre aux tableaux de Zeuxis, savoir qu'ils étoient sans *îθος*, sans expression, jugement sur lequel je m'expliquerai dans le troisieme volume.

A.
Maxime des
Artistes tou-
chant l'ex-
pression.

Quoiqu'il en soit l'expression change les traits du visage & la disposition du corps; elle altere par conséquent les formes qui constituent la beauté. Or plus ce changement est grand, plus il est préjudiciable à la beauté.

a. Du silence
& du calme.

D'après cette considération, le silence ou le calme étoit une des maximes qu'on avoit coutume d'observer par rapport à l'expression; parce que, selon l'opinion de Platon, cet état de l'ame étoit envisagé comme l'état mi-royen entre le plaisir & la peine (1). C'est pour cet effet que le calme est l'état le plus convenable à la beauté, comme il l'est à la mer: l'expérience montre que les plus beaux hommes ont ordinairement des manieres douces & engageantes. C'est pourquoi on exige cette disposition, & dans l'ouvrage & dans l'ouvrier: l'idée de la haute

(1) Plat. Rep. L. 8. p. 459. l. 8.

haute beauté ne peut naître qu'au sein de la méditation, lorsque l'ame repliée sur elle même écarte toutes les images individuelles. De plus le calme dans l'homme est cet état qui le rend capable d'examiner & de connoître la nature & la propriété des choses: c'est ainsi qu'on ne découvre le fond des fleuves & de la mer que quand l'eau en est tranquille & inagitée. Il résulte de cette observation que ce n'est que dans le calme que l'Artiste pourra rendre l'essence même de l'Art.

Cependant cet état de calme & de tranquillité ne pouvant pas avoir lieu lorsque les figures sont en action, & les figures divines ne pouvant être représentées que sous des figures humaines, il n'étoit guere possible de leur imprimer constamment ce caractère de la haute beauté. L'expression fut pour ainsi dire calculée & donnée par poids & mesure à la beauté; car dans l'Art ancien la beauté étoit la juste balance de l'expression. Par conséquent la beauté, qui étoit le principal objet des Artistes, prédominoit dans leurs compositions, comme le clavecin, qui dirige tous les instrumens quoiqu'il semble en être couvert, prédomine dans un concert de musique. De même que nous donnons le nom de vin à toute liqueur mêlée avec de l'eau, de même aussi nous pouvons qualifier de belle toute forme heureuse, quand même l'expression contrebalanceroit la beauté. La grande doctrine d'Empédocle sur l'amitié & l'inimitié des élémens, dont la discorde & l'harmonie opèrent l'état actuel des choses de ce monde, semble se rapporter à cette maxime de l'Art: sans l'expression, la beauté seroit insignifiante, & sans la beauté l'expression seroit désagréable. C'est de l'action & de la réaction de ces deux qualités, c'est de l'amitié & de l'union de deux propriétés discordantes que naît le beau touchant, le beau intéressant.

b. L'expression du calme, combinée avec celle des passions.

c. De la décence en général.

Le calme peut être considéré en même tems comme une suite de cette modestie, que les Grecs cherchoient à observer dans leur maintien & dans leurs actions; ils alloient plus loin encore, ils croyoient qu'une marche précipitée devoit choquer les idées de la bienséance & annoncer une sorte de rusticité dans les manieres. C'est une pareille marche que Démosthene reproche à Nicobulus: il renferme dans la même idée, parler avec insolence & marcher avec vitesse (¹). En conséquence de cette façon de penser les Anciens regardoient un mouvement posé du corps comme une qualité qui caractérisoit les ames généreuses (²). Je n'ai pas besoin de remarquer que toute figure dont la posture annonce une contrainte servile, differe de ce maintien vraiment modeste: c'est avec ces gestes forcés que l'Art a figuré quelques statues de Rois captifs, qui sont représentés les mains croisées. Plutarque nous apprend que Tigrane Roi d'Arménie, se faisoit servir par quatre Rois ses vassaux, ΕΠΙΛΛΑΓΜΕΝΑΙΣ ΤΑΙΣ ΧΕΡΣΙΝ, ce qui marquoit le dernier assujettissement; ΟΡΕ ΕΔΟΚΕΙ ΜΑΛΙΣΤΑ ΤὸΝ ΣΧΗΜΑΤὸΝ, &c. (³).

d. De la décence dans les figures des Danseuses.

Les anciens Artistes ont observé cet air de décence, jusque dans leur figures dansantes, à l'exception des Bacchantes. Il y en a qui sont d'opinion, que dans les premiers tems de l'Art des Artistes mesuroient & régloient l'action de leurs figures sur les anciennes danses, & que dans les tems subséquens de la Grece, les Danseuses à leur tour, pour ne pas franchir les bornes de la bienséance, prenoient pour modèle les figures des Statuai-

(1) Demosth. adv. Pantanet. p. 70. l. 15. Conf. Casaub. Theophr. Char. c. 5. p. 54.

(2) Aristot. Eth. ad Nicom. l. 4. c. 3. p. 68.

(3) Plutarch. Lucull. p. 923.

Statuaires⁽¹⁾. Cette assertion se trouve attestée par plusieurs statues de femmes légèrement drapées; la plupart sans ceinture & sans aucun attribut, sont représentées exécutant une danse très-décente⁽²⁾; de sorte que celles mêmes qui manquent de bras, indiquent par leur attitudes, que d'une main elles soulevoient doucement la draperie par dessus leurs épaules, & que de l'autre elles la soutenoient du côté des hanches. Dans ces sortes de compositions il faut que l'action rende les figures expressives & significatives; & comme plusieurs de ces statues ont une tête idéale, elles peuvent représenter une des deux Muses qui président particulièrement à la danse, Erato & Terpsichore⁽³⁾. Il se trouve de ces sortes de statues dans les Villas Médicis, Albani & ailleurs. Deux figures semblables de grandeur naturelle dans la Villa Ludovisi & plusieurs statues d'Herculanum, n'ont pas des têtes idéales; mais une autre, placée au dessus de l'entrée du palais Caraffa Colobrano à Naples, a une tête couronnée de fleurs d'une beauté sublime. Ces statues ont pu en effet être érigées à de belles Danseuses, puisque nous savons par plusieurs épigrammes de l'Anthologie⁽⁴⁾ que les Grecs accorderoient de pareils honneurs à ces sortes de personnes. Une marque certaine que ces figures ne sauroient représenter les deux Muses en question c'est qu'elles ont une mamelle nue, & qu'une pareille nudité seroit contre la décence de ces chastes Déeses.

L'idée suprême de ces principes surtout du calme & du repos, se trouve rendue dans les figures des Divinités, de sorte que les images du pere des Dieux, &

B.
De l'expression dans les figures divines même

(1) Athen. Deipn. L. 14. p. 629. B.

(3) Schol. Apollon. Argon. L. 3.

(2) Mollis diducunt candida gestu v. 1. in Hesiod. Epyg. α. p. 7. A.

brachia. Propert. L. 2. El. 18. v. 5.

(4) Anthol. L. 4. c. 35. p. 362. seq.

nes, relative-
ment au cal-
me & au re-
pos.

même celles des Divinités subalternes, sont sans altération & sans ressentiment. C'est ainsi que le Chantre d'Achille nous a peint son Jupiter, ébranlant l'Olympe par le mouvement de ses fourcils & par l'agitation de ses cheveux. Ce regard serein & calme a été donné non seulement aux figures des Intelligences supérieures, mais encore aux Dieux subalternes de la mer. Sur cet objet cependant il faut moins consulter les Poètes que les Artistes: ceux-là, pour caractériser les Tritons, se sont servis d'épithètes qui nous donneroient une idée toute différente de ces Dieux marins, tandis que ceux-ci nous les ont représentés comme une image du calme de la mer, quand elle ressemble à l'azur verdâtre du ciel. C'est ce que nous pouvons voir & admirer à deux têtes de Tritons de forme colossale de la Villa Albani, & dont j'ai déjà fait mention.

a. De Jupiter.

Cependant Jupiter même n'est pas représenté dans tous ses simulacres avec cet air de sérénité qui le caractérise ordinairement. Un bas-relief, appartenant au Marquis Rondinini, nous l'offre assis sur un fauteuil avec un regard sombre; Vulcain, placé derrière lui & armé d'un maillet avec lequel il vient de le frapper sur la tête, est dans l'attente de voir sortir Pallas de son cerveau. Jupiter, étourdi par le coup qu'il vient de recevoir, est comme dans les douleurs de l'enfantement. Ce Dieu par la naissance de Pallas, veut produire au jour toute la sagesse sensible & intellectuelle. J'ai fait graver ce morceau sur le titre du second tome de mes Monumens de l'Antiquité.

b. D'Apollon.

L'Apollon du Vatican nous offre ce Dieu dans un mouvement d'indignation contre le serpent Python, qu'il tua à coups de fleches, & dans un sentiment de mépris sur une victoire si au dessous d'une Divinité. Le sa-
vant

vant Artiste qui se proposoit de figurer le plus beau des Dieux, plaça la colere dans le nez qui en est le siege, selon les anciens Poëtes, & le dédain sur les lèvres. Il a exprimé la colere par le gonflement des narines, & le dédain par l'élévation de la lèvre inférieure, ce qui cause le même mouvement sur le menton.

La position & l'action du corps, étant analogues à l'affection & à l'expression du visage, il étoit de la fagresse des anciens Artistes de rendre ces qualités conformes à la dignité des Dieux dans leurs figures, & c'est ce que nous appellerons la bienséance. On ne trouve aucune Divinité de l'âge fait qui ait les jambes croisées. Une pareille position auroit été jugée également indécente chez un Orateur ⁽¹⁾. Les Pythagoriciens regardoient même comme peu décente l'action de croiser la jambe droite sur la gauche, quand on étoit assis ⁽²⁾. De-là je ne crois pas qu'une statue de bronze de la ville d'Elis, qui s'appuyoit des deux mains sur une pique & qui avoit les jambes l'une sur l'autre, représentât un Neptune, comme on voulut le faire accroire à Pausanias ⁽³⁾. Les Interprètes n'ont pas bien entendu cette façon de s'exprimer: ΤΟΝ ΕΤΕΡΟΝ ΤὸΝ ΠΟΔὸΝ ΕΠΙΠΛΕΚὸΝ ΤΟ ΕΤΕΡὸ, en la rendant en latin par, *pedem pede premere*, mettre un pied sur l'autre; ils auroient dû la traduire par *decussatis pedibus*, ce qui s'appelle en Italien *gambe incrocicchiate*.

C.
De l'expres-
sion de la
bienséance.

Apollon & Bacchus seuls sont figurés ainsi dans quelques statues, pour exprimer dans le premier la vive jeu- nesse & dans le second la douce mollesse. Une statue d'Apol-

a. D'Apollon
& de Bacchus.

(1) Plutarch. consol. ad Apoll. (2) Id. περί τῆ ἀνέουσις p. 78. l. p. 194. l. 10. 17. περί δύσων.

(3) Pausan. L. 6. p. 517. l. 13.

d'Apollon du Capitole (1), & quelques figures semblables de la Villa Médicis, ainsi que la plus belle de toutes ses figures du palais Farnese, comme aussi un tableau du cabinet d'Herculanum, nous offrent ce Dieu avec les jambes croisées (2). Parmi les figures de Mercure je n'en connois qu'une seule qui ait cette position, savoir la statue de la galerie du grand Duc à Florence, statue sur laquelle le Mercure de bronze du palais Farnese a été formé & moulé. Cette attitude est singulièrement propre à un Méléagre & à un Pâris, comme le prouve la statue de ce dernier du palais Lancellotti. Au palais Farnese on voit un Mercure de bronze, de grandeur naturelle, dans cette même position; mais il faut savoir aussi que c'est un ouvrage moderne.

b. Divinités
du sexe.

Parmi les Déeses je n'en connois pas une qui soit ainsi posée, & cette attitude leur conviendrait encore moins qu'aux Dieux. De-là je ne voudrais pas décider de l'antiquité d'une médaille de l'Empereur Aurelien, représentant la Providence debout les jambes croisées (3). A l'égard des Nymphes cette position pourroit encore leur convenir; on voit ainsi posée une Nymphe de grandeur naturelle à la Villa Albani, & une des trois Nymphes qui enleverent Hylus, au palais Albani (4). En vertu de ces remarques je crois être en droit de douter de l'antiquité d'une pierre gravée qui représente debout une Minerve nommée vulgairement *Medica*, tenant une baguette entortillée d'un serpent, & ayant une jambe croisée sur l'autre. Je crois mon doute d'autant mieux fondé, que cette figure est représentée la mamelle droite découverte, ce qui ne se

(1) Mus. Cap. T. 3. tav. 15.

(3) Trifan. com. hist. T. 3. p. 183.

(2) Pitt. Erc. T. 2. tav. 17.

(4) Ciamp. vet. monum. T. 1. tav. 24.

se trouve à aucune Pallas, remarque que j'ai faite à l'occasion d'une figure semblable sur une pierre gravée qui m'a été montrée comme un ouvrage antique ⁽¹⁾, & dont j'ai reconnu le contraire par les raisons que je viens d'alléguer ⁽²⁾.

Cette attitude étoit aussi jugée convenable aux personnes affligées. Telle étoit la position des Guerriers, rangés autour du corps d'Antiloque, fils de Nestor, ENALATTOUSI TÔPODE, & plongés dans la douleur sur la mort de ce Capitaine, dans un tableau, décrit par Philostrate ⁽³⁾. C'est dans cette même attitude qu'Antiloque annonce à Achille la mort de Patrocle, sur un bas-relief du palais Matteï, ainsi que sur un camée, deux antiques que j'ai publiées dans mes Monumens ⁽⁴⁾. Un tableau d'Herculanum nous offre encore la même position ⁽⁵⁾.

c. Des personnes affligées.

On peut dire la même chose des Dieux champêtres dans l'état de jeunesse. Deux des plus beaux Faunes, du palais Ruspoli, posent un pied derrière l'autre d'une façon ingénue, & même rustique, comme pour indiquer leur nature. C'est ainsi que nous voyons figuré le jeune Apollon SAUROCTONOS, deux fois en marbre dans la Villa Borghese, & une fois en bronze dans la Villa Albani. Ces statues représentent sans doute ce Dieu Pasteur chez le Roi Admete.

d. Des jeunes Satyres ou des Faunes.

C'est avec la même sagacité que procédoient les anciens Artistes dans la représentation des figures des tems héroïques, ainsi que dans celle des passions purement

D.
De l'expression dans les figures hu.

N 2

humai-

(1) La Chaussée Mus.

(2) Montf. Diar. p. 122.

(3) Philost. L. 2. icon. 7. p. 821.

(4) Monum. Ant. ined. No.

129. 130.

(5) Pitt. Erc. T. 4. tav.

maines des
teus héroï-
ques.

humaines. Ils imprimoient aux affections de l'ame la contenance d'un homme sage, qui sait en réprimer les éclats, qui ne laisse échapper que quelques étincelles du feu qui le dévore, & qui ne se découvre qu'à ceux qui le réverent ou qui cherchent à l'approfondir. Il en est de même des discours que les Poètes mettent dans la bouche du Sage: ils portent toujours le caractère de cette même présence d'esprit. C'est pourquoi Homere compare les paroles d'Ulysse aux flocons de neige qui tombent à terre abondamment, mais doucement. D'ailleurs les anciens Artistes étoient persuadés, que la grandeur d'ame est ordinairement accompagnée d'une noble simplicité, ainsi que s'exprime Thucydides (1). C'est ainsi que paroît Achille, dont le caractère éclate au milieu de l'excès de sa colere & de l'inflexibilité de son caractère: ses paroles annoncent une ame pleine de franchise, incapable de dissimulation. En conséquence de cette observation vous ne voyez point sur le visage des Héros de l'Antiquité cet air fin & rusé, ce regard malin & ironique: vous y découvrez la franchise & la candeur, avec le calme & la confiance.

Cependant l'Artiste a moins de liberté que le Poète dans la représentation des Héros. Le Poète peut les peindre tels qu'ils étoient dans le tems où les passions n'étoient pas encore altérées par le frein des loix, ni par les bien-séances raffinées de la vie sociale, parce que les qualités factices de l'homme ont bien quelque rapport touchant son extérieur, mais elles n'en ont point touchant sa configuration. L'Artiste au contraire, obligé de faire un choix dans les formes les plus belles, se trouve réduit à un certain

(1) Καὶ τὸ εὐχθές, ὅν τὸ γενναῖον πλάσσει μετέχει. Thucyd. L. 3. p. III. l. 13.

certain degré d'expression des passions de l'ame, de peur que cette expression ne porte préjudice à la configuration.

On peut se convaincre de la justesse de ces remarques par deux des plus beaux monumens de l'Antiquité, dont l'un nous offre l'image de la terreur de la mort, & l'autre le tableau de la douleur & des souffrances poussées à leur comble.

Les filles de Niobé, contre lesquelles Diane a dirigé ses fleches meurtrieres, sont représentées dans cette anxiété indicible, dans cet engourdissement des sens, lorsque la présence inévitable de la mort ravit à l'ame jusqu'à la faculté de penser. La fable nous donne une image de cette stupeur, de cette privation de tout sentiment, dans la métamorphose de Niobé en rocher: de-là Eschile dans sa tragédie de Niobé, la fait paroître gardant un profond silence ⁽¹⁾. Une pareille situation, qui suspend le sentiment & la réflexion & qui ressemble presque à l'indifférence, n'altère point les traits de la physionomie: par conséquent le savant Artiste pouvoit imprimer à ses figures la plus haute beauté, ainsi qu'il l'a fait. Aussi Niobé & ses filles sont & seront toujours les modeles du vrai beau.

a. De Niobé
& de ses filles.

Laocoon est l'image de la plus vive douleur qui puisse agir sur les muscles, les nerfs & les veines. Le sang en effervescence par les morsures des serpens se porte avec rapidité aux viscères, & toutes les parties du corps en contension, expriment les plus cruelles souffrances, artifice par lequel le Statuaire a mis en jeu tous les efforts de la nature & a fait connoître toute l'étendue de son savoir. Mais dans la représentation de ces affreux

b. Du Laocoon.

(1) Schol. ad Aesch. Prom. v. 435.

tourmens, vous voyez paroître l'ame ferme d'un grand homme qui lutte contre ses maux, & qui veut réprimer l'éclat de la douleur, ainsi que j'ai tâché de le montrer dans la description de cette statue, rapportée dans le troisieme volume.

c. De Philoctete.

Il en est de même par rapport à Philoctete: les Artistes de l'Antiquité ont toujours préféré de nous figurer ce Capitaine plutôt d'après les principes de la sagesse que d'après les images de la Poësie. Les Poëtes nous le représentent: „S'exhalant en plaintes & faisant retentir l'air „de cris, de pleurs, de sanglots & de fremissemens (1).“ Pendant que les figures de ce Héros, exécutées en marbre & en pierres gravées, nous l'offrent avec une douleur concentrée, comme le prouvent celles que j'ai publiées dans mes Monumens de l'Antiquité.

d. D'Ajax.

L'Ajax furieux du célèbre Peintre Timomachus n'étoit pas représenté égorgeant les béliers qu'il prenoit pour les chefs des Grecs, mais au moment qui suivit cette action, à cet instant où revenu à lui même, l'affliction dans le cœur & le desespoir dans l'ame, il réfléchissoit sur son erreur insensée (2). C'est ainsi qu'il est figuré sur la table nommée vulgairement Iliaque au cabinet du Capitole & sur différentes pierres gravées (3). Il se trouve cependant une pâte de verre antique, moulée sur un camée, qui représente le sujet de la tragédie d'Ajax de Sophocles; c'est à dire elle représente Ajax qui tue un gros béliet, & elle offre encore deux Bergers avec Ulysse à qui Pallas montre la fureur de son ennemi.

Dans

(1) Quod ejulatu, questu, gemitu, fremitibus
Resonando multum, flebiles voces refert.

Ennius ap. Cic. de fin. L. 2. c. 29.

(2) Philost. L. 2. c. 22.

(3) Descr. des Pier. gr. du cab. de Stofch. p. 384.

Dans la représentation des figures du sexe, les Artistes se conformoient au principe observé dans toutes les tragédies connues des Anciens & enseigné par Aristote, de ne jamais faire sortir les femmes de leur caractère, c'est à dire de ne jamais les faire paroître avec une intrépidité & une cruauté trop décidées ⁽¹⁾. Conformément à cette maxime, le sujet qui représentoit le meurtre d'Agamemnon, offroit Clytemnestre écartée de l'endroit de la catastrophe à l'entrée d'un autre cabinet, d'où elle éclairoit le meurtrier, sans tremper elle même ses mains dans le sang de son époux.

E.
De l'expression dans les figures de femmes des tems héroïques.

C'est ainsi qu'étoient représentés les enfans de Médée dans un autre tableau de Timomachus: ils sourioient sous le poignard de leur mere, de maniere que sa fureur étoit mêlée de compassion sur le sort de ces innocentes victimes. Dans quelques représentations en marbre de ce même sujet, Médée paroît encore indécise sur l'exécution de sa vengeance.

a. De Médée.

Guidés par des maximes semblables, les plus sages des Artistes anciens avoient soin d'éviter la difformité, aimant mieux s'écarter de la vérité de la figure, que du ménagement de la beauté, comme on peut le remarquer entre autres à une Hécube sur un bas-relief de mes Monumens de l'Antiquité ⁽²⁾. Cependant sur la plupart des monumens cette Reine infortunée paroît dans un âge décrépît. La statue d'Hécube du cabinet du Capitole & un bas-relief de l'Abbaye de Grotta Ferrata nous l'offrent le visage sillonné de rides, & un autre marbre de la Villa Pamphili, qui paroîtra aussi dans le troisieme volume de

b. D'Hécube.

mes

(1) Ἔστι γὰρ ἀνδραῖον μὲν τὸ ἥθος, ἀλλὰ ἔχει ἀρμότερον γυναικὶ τὸ ἀνδραῖον ἢ δάνην εἶναι. Aristot. Poet. c. 18.

(2) Anthol. L. 4. c. 9. p. 317.

mes Monumens, nous la représente la peau flétrie & les mamelles pendantes: tandis que dans le monument que j'ai rapporté on voit cette Reine malheureuse à peine sur le retour de l'âge. La figure de la mere de Médée, rendue sur le beau vase de terre cuite de la collection d'Hamilton, dont j'ai parlé dans le premier volume, veut être jugée avec cette modification, attendu que la mere n'y est pas représentée plus âgée que la fille.

F.

De l'expres-
sion dans les
figures des
personnes
constituées
en dignités.

a. Des Impé-
ratrices.

L'Art nous a représenté les hommes illustres & les personnes constituées en dignités avec une noble assurance & une grande fermeté, tels qu'ils se présenteroient aux yeux du Public. Les statues des Impératrices Romaines ressemblent à des Héroïnes éloignées de toute espece de mignardise dans le geste, dans l'attitude & dans l'action: de façon que nous voyons en elles cette sorte de sagesse palpable, que Platon ne croyoit pas un objet des sens.

b. Des Empe-
reurs.

Sur les monumens publics les Empereurs Romains paroissent toujours sans aucune morgue monarchique, comme les premiers de leurs concitoyens, & comme avantagés de privileges également distribués, *ISONOMOI*; car les figures qui les accompagnent paroissent être égales à leur maître, qui n'est distingué des autres que par l'action principale que l'Artiste lui a donnée. Jamais aucune figure qui présente quelque chose à un Empereur ne le fait à genou, j'en excepte les captifs, & jamais aucun personnage ne leur parle la tête inclinée. Quoique la flatterie allât très-loin à Rome sous les Empereurs tyrans, puisque nous savons que le Sénat se prosterna aux pieds de Tibere ⁽¹⁾, nous dirons à la gloire de l'Art qu'il a longtems tenu la tête levée dans cette capitale du monde, comme il avoit fait à Athene, dans le tems de

(1) Sueton. Tiber. c. 24.

de sa splendeur. J'ai dit que j'en exceptois les captifs, en parlant des monumens parvenus jusqu'à nous: nous savons de plus qu'il y a eu des Rois qui ont donné volontairement cette marque de soumission aux Généraux Romains. Plutarque nous apprend (1), que Tygrane Roi d'Armenie étoit venu de plein gré voir Pompée. Ce Prince arrivé devant le camp des Romains, descendit de cheval, prit son épée de dessus son épaule & la remit aux deux Licteurs qui étoient allés à sa rencontre; lorsqu'il parut devant Pompée, il posa son bonnet à ses pieds & s'y prosterna lui-même.

Une infinité d'ouvrages modernes nous font voir combien peu on a été attentif à l'observation du costume par rapport à cette partie. Parmi plusieurs exemples je me contenterai d'en rapporter un seul: c'est un bas-relief qui a été exécuté il y a peu d'années à Rome pour la Fontaine de Trevi & qui représente l'Architecte au moment qu'il présente le plan de cet aqueduc à Marcus Agrippa. Le Sculpteur moderne, non content d'avoir donné une longue barbe à cet illustre Romain, ce qui est contraire à tous ses portraits tant en médaille qu'en marbre, nous offre encore l'Architecte ancien un genou en terre.

En général on peut établir que l'Art avoit banni toutes les passions violentes des monumens publics. Ce précepte reçu comme démontré, pourra servir de règle pour distinguer le vrai antique d'un ouvrage supposé; & on peut d'abord l'appliquer à une médaille dont le champ représente un palmier auprès duquel on voit un Assyrien & une

G.
Remarque
générale sur
l'expression
des passions
violentes.

(1) Plutarch. Pomp. p. 1163.

& une Assyrienne sur le point de s'arracher les cheveux, avec cette inscription: ASSYRIA. ET. PALAESTINA. IN. POTES. P. R. REDAC. S. C. La fausseté de cette médaille a été démontrée par le mot de PALAESTINA, qui ne se trouve sur aucune médaille Romaine avec une inscription latine; mais au moyen des observations que je viens de rapporter on auroit pu faire la même découverte, sans recourir à tant de savantes recherches ⁽¹⁾. Je ne déciderai pas si par exemple une femme peut être représentée sur un tableau, s'arrachant les cheveux dans son affliction: mais je soutiendrai toujours que cette action ne sauroit jamais être convenable à une figure symbolique, soit sur une médaille, soit sur un monument public: elle ne seroit pas, KATA SCHEMA, comme disent les Grecs. Le bas-relief de Grotta Ferrata dont nous venons de parler, nous offre Hécube traitée conformément à cette maxime. La tête courbée vers la terre, elle porte la main droite à son front, pour marquer l'excès de sa tristesse, ce qui paroît être chez elle un mouvement machinal. Plongée dans une morne douleur elle est auprès du corps défiguré d'Hector son fils; elle ne verse point de larmes, parce que les larmes, lorsque l'affliction touche au desespoir, ne peuvent plus se faire jour. De-là Seneque fait dire à Andromaque ⁽²⁾:

— Levia perpeffae fumus,

Si flenda patimur.

H.
De l'expres-
sion dans la

La sagesse des anciens Artistes, par rapport à l'expression, brille dans un plus beau jour encore, lorsque nous

(1) Valois. Obs. sur les Médail.
de Mezzabarba, p. 131.

(2) Seneca Troad. v. 411.

nous comparons leurs ouvrages à ceux de la plupart des Artistes modernes. Ceux-ci ne semblent pas s'être attachés à rendre beaucoup avec peu, mais peu avec beaucoup. C'est ce que les Anciens auroient appelé PARENTHYRSOS ⁽¹⁾, & c'est ce que leurs Interprètes auroient rendu par: O PARA PREPON, ou par PARASCHÎMA THYRSÔ KERGÎ, celui qui se sert mal à propos du thyrsé, ou qui en fait parade, c'est à dire sur le théâtre, parce qu'il n'y avoit que les figures tragiques qui le portassent. Ce mot signifie par conséquent quelqu'un qui enfle les choses outre mesure, qui chauffe le cothurne pour la socque, ou qui dans des cas, *focco dignis cothurno incedit*, comme disent les latins. Je rapporte ici cette explication parce que je crois que la vraie signification du mot PARENTHYRSOS n'a pas été rendue par les Commentateurs de Longin. Quoiqu'il en soit, ce mot pouroit caractériser le deffectueux dans l'expression de la plupart des Artistes modernes. Il est certain que, par rapport à l'action, leurs figures ressemblent aux Comiques sur les théâtres des Anciens qui, pour se faire entendre en plein jour du peuple placé au derniers rangs, étoient obligés d'exagérer les gestes, & d'outrer singulièrement la vérité. Chez les Modernes l'expression du visage ressemble aux masques des Anciens, qui par cette raison étoient difformes. Cette expression exagérée a été même réduite en théorie, dans le Traité des Passions de Charles le Brun, ouvrage qu'on met entre les mains des jeunes gens qui se destinent à l'Art. Les dessins qui accompagnent ce Traité donnent non seulement aux physionomies le dernier degré des affections de l'ame, mais encore il y a des

plupart des
ouvrages des
Artistes mo-
dernes.

(1) Longin. c. 3. p. 24.

têtes où les passions sont poussées jusqu'à la rage. On croit enseigner l'expression de la même manière que Diogene enseignoit à vivre: Je fais, disoit ce Cynique, comme les Musiciens, qui donnent le ton haut, pour prendre le ton vrai. Mais comme l'ardente jeunesse a plus de penchant à saisir l'extrémité que le milieu, il lui sera difficile, en suivant cette méthode, d'attraper le ton véritable, étant difficile quand elle l'a saisi de le lui faire garder. Il en est ici comme des passions même qui, selon la doctrine de Chrysippe le Stoïcien, ressemblent à ces courses qu'on fait en descendant d'une montagne: dès qu'on est une fois en pleine course, on ne peut plus s'arrêter ni retrograder. La plupart des hommes ont toujours plus de penchant pour le fracas que pour le silence. Horace nous dit que dans les champs Elysées, les Ombres mêmes sont moins attentives aux vers touchans de Sapho qu'aux accens belliqueux d'Alcée, qui chante les combats & l'expulsion des tyrans: c'est que dès notre jeunesse nous sommes plus charmés d'entendre la narration des exploits bruyans de l'ambition que d'écouter le récit des aventures pacifiques de la sagesse. De-là vient que le jeune Destinateur est plus disposé à se laisser conduire par Mars sur le champ de bataille que par Minerve dans la compagnie tranquille des Sages. Dans le dessin de ses figures il goûte aussi peu les préceptes du calme & du repos, que la jeunesse en général goûte ceux de la sagesse & de la vertu: préceptes qui répugnent, mais qui sont nécessaires. Hippocrate veut qu'on commence la guérison des maux de pied par le repos, de même il faut commencer la guérison de ces sortes d'Artistes par leur prescrire le calme.

Dans

Dans les figures antiques tranquilles, on ne trouve pas non plus cette grace des modernes enseignée par les Maîtres à danser, & consistant à ne laisser reposer le pied tiré en arrière que sur les doigts, position qui n'est usitée chez les Anciens que quand les figures sont en marche ou en course, mais jamais quand elles sont en repos. Lorsque Philoctète, sur le bas-relief que j'ai publié dans mes Monumens de l'Antiquité, tient le pied droit dans cette position, c'est que l'Artiste a voulu exprimer la douleur du héros causée par la morsure du serpent, douleur qui ne lui permet pas de marcher sur ce pied.

Après la considération générale de la beauté de l'expression, nous terminerons ce chapitre par l'examen des proportions, pour traiter dans le chapitre suivant de la beauté des parties individuelles du corps humain. La beauté ne sauroit être conçue sans la proportion: la proportion est la base de la beauté. Or comme les parties individuelles du corps humain peuvent être d'une belle forme, sans que toute la figure soit d'une belle proportion, il résulte qu'on pourra faire des remarques particulières sur la proportion, considérée comme une idée abstraite & indépendante de son essence intellectuelle de la beauté. De même que la santé sans les autres biens de la vie ne paroît pas un grand bonheur, de même aussi une figure peut être dessinée dans toute la justesse des proportions, sans être une figure d'un beau dessin. L'expérience nous confirme tous les jours que le savoir peut être totalement éloigné du goût; elle nous atteste également, que la proportion, fondée sur le savoir, peut-être parfaitement observée dans une figure, sans que pour cela

II.
Des Proportions en général.

la figure soit belle. Bien des Artistes sont savans dans la proportion, & bien peu ont produit le beau. Les Maîtres de l'Antiquité, ayant envisagé l'idéal de la beauté comme la portion la plus sublime de cette qualité, ont subordonné la proportion à cet idéal & la lui ont distribué avec une liberté qui est excusable, quand ils ont eu des raisons pour prendre ce parti. Par exemple la poitrine, prise depuis la fossète du cou jusqu'à la fossète du cœur, ne devoit avoir qu'une face de longueur, & la plupart du tems, pour lui donner une belle convexité, elle excède cette mesure d'un pouce & de plus encore. Il en est de même de la partie qui commence à la fossète du cœur & qui se termine au nombril: cette partie, pour rendre la figure svelte, a plus que sa longueur ordinaire qui est d'une face, & l'inspection des personnes bien faites nous apprend que l'Art ne s'écarte pas ici de la nature.

La structure du corps humain consiste dans le nombre de trois qui est le premier nombre impair & le premier nombre proportionel: car il renferme le premier nombre pair, & un autre nombre qui unit l'un avec l'autre. Deux choses, dit Platon ⁽¹⁾, ne peuvent pas subsister sans une troisième; le meilleur lien est celui qui s'adapte le mieux de lui même, qui fait unité avec la partie liée, de façon que le premier est au second, ce que le second est à celui du milieu. De-là ce nombre renferme un commencement, un milieu & une fin; par le nombre de trois, regardé comme le plus parfait ⁽²⁾, toutes les choses sont dé-

ter-

(1) In Timæo, p. 477. lin. ult.
ed. Haf.

(2) Plutarch. Tab. man. p. 320.
l. 23.

terminées, selon la doctrine des Pythagoriciens (1). Je dis plus: notre stature elle même a du rapport à ce nombre, & l'on a remarqué que l'homme est parvenu à la moitié de sa grandeur la troisième année de son âge (2).

Le corps a trois parties, ainsi que les membres principaux. Les trois parties du corps sont le tronc, les cuisses & les jambes: la partie inférieure du corps sont les cuisses les jambes & les pieds. Il en est de même des bras, des mains & des pieds, ainsi que de quelques autres parties qui ne sont pas si distinctement composées de trois divisions. La proportion de ces trois parties est une dans le tout comme dans ses parties: dans un homme bien fait, le corps conjointement avec la tête, sera proportionné aux cuisses, aux jambes & aux pieds, comme les cuisses seront proportionnées aux jambes & aux pieds, ou comme le haut du bras est proportionné à la main. La face a aussi trois parties, c'est à dire trois fois la longueur du nez; mais la tête n'a pas quatre fois la longueur du nez comme quelques Ecrivains ont voulu l'enseigner (3). La partie supérieure de la tête, c'est à dire la hauteur prise perpendiculairement de l'origine des cheveux, jusqu'au sommet, n'a que trois quarts de la longueur du nez, c'est à dire cette partie est au nez, ce que neuf sont à douze.

Vitru-

(1) Aristot. de cael. & mund. L. 1.

(2) Plin. L. 7. c. 16.

(3) Watelet, l'Art de peindre. Réflex. sur la Peint. Des Proport. N.

A.
Jugement de
Vitruve sur
les propor-
tions des co-
lonnes.

Vitruve nous assure que l'Architecture a emprunté les proportions des colonnes de celles des figures humaines, & que le diamètre du fût d'en bas des colonnes est à leur hauteur, ce que le pied est à tout le corps de l'homme; si nous adoptons ce sentiment nous devons croire qu'il n'a pas voulu parler des figures de la nature, mais de celles de l'Art. Car cette proportion ne se trouve nulle part sur les colonnes antiques, ni en Sicile ni dans la Grande-Grece, ni dans la Grece même; la plupart des colonnes ont à peine la hauteur de cinq diamètres de leur fût d'en bas. Or comme quelques ouvrages Etrusques de la plus haute Antiquité nous font voir que la tête n'est pas si bien proportionnée à la figure qu'elle devoit l'être, conformément à la nature, ainsi que je l'ai démontré ailleurs (1), nous pouvons conclure que la proportion des colonnes n'a pas été déterminée d'après le naturel, ou que l'assertion de Vitruve est fautive: voilà mon opinion. Si cet Architecte Romain s'étoit rappelé les anciennes colonnes Doriques, dont il ne fait nulle mention, il auroit senti lui même que sa comparaison des colonnes avec les figurés humaines étoit arbitraire & nullement fondée en raison. Pour donner quelque vraisemblance à l'opinion de cet Ecrivain, j'ai cru qu'elle pouvoit être fondée sur les proportions de quelques figures antiques, dont la tête compose une plus grande partie que dans le naturel. Mais cette pratique n'est rien moins que générale, & on la trouve toujours moins usitée, à mesure que les statues sont d'un tems plus reculé: car les plus anciennes petites

(1) Descript. des Pier. gr. du cab. de Stofch. p. 344.

tès figures Etrusques en bronze nous font voir que la tête forme à peine la dixième partie de leur hauteur.

L'immortel Comte de Caylus, en parlant des têtes des figures antiques, avance qu'elles sont en général très-grosses & très-fortes; mais, autant que j'en peux juger, cette remarque est dénuée de preuves. Il la fait à propos d'un jugement porté sur Zeuxis & sur Euphranor par Plin, qui prétend que ces Peintres avoient donné trop de force aux têtes & aux attachemens de leurs figures. Un homme aussi éclairé que le Comte de Caylus n'auroit pas dû s'arrêter à ce jugement, trop frivole pour mériter une discussion sérieuse, attendu que tout observateur intelligent des ouvrages de l'Antiquité est d'abord frappé du contraire, pour peu qu'il apporte d'attention dans son examen. Car d'où vient le conte ridicule, répété par plus d'un Ecrivain, que la tête de l'Hercule Farnèse a été trouvée à quelques miles loin du corps? Il vient de ce que la tête de cette statue, selon l'idée vulgaire qu'on a d'un Hercule, est singulièrement petite. Cependant ces juges de l'Art, s'ils avoient été conséquens, auroient pu critiquer la même chose à plus d'un Hercule, surtout s'ils avoient voulu considérer ses figures & ses têtes sur les pierres gravées. Je ne me rendrai donc pas plus au jugement de l'Ecrivain moderne qu'à celui de l'Auteur ancien: car les Anciens & particulièrement les Artistes tels que Zeuxis connoissoient mieux que nous la proportion de la tête au cou & aux autres parties du corps. Pour prouver cette assertion je me contenterai de citer un passage de Catulle tiré de son Epithalame sur les noces de Thétis & de Pélée. „La

Hist. de l'Art. T. II.

P

„Nour-

„Nourrice, dit le Poëte, lorsqu'elle viendra voir Thé-
tis à l'aube du jour, sortant pour la première
fois du lit nuptial, ne pourra plus lui entourer le
cou de son fil devenu trop étroit.“ Voyez si les
Commentateurs ont mis ce passage dans tout son
jour. Du reste cet usage est encore connu en Italie;
& peut servir de commentaire à ce passage. On
prend un fil ou un ruban & on mesure le cou d'un
jeune homme ou d'une jeune fille, parvenus à l'âge
de puberté. Ensuite on prend cette mesure double;
on la tient par les deux extrémités, & on fait ferrer
avec les dents la moitié du ruban par la personne sur
laquelle on fait l'expérience. On prétend que si le
ruban peut faire le tour sans obstacle de la bouche par
dessus la tête, c'est un signe que la personne a encore
sa virginité.

R.
Détermina-
tion plus po-
sitive des
proportions
de l'homme.

Il est probable que les Artistes Grecs, suivant la
méthode des Artistes Egyptiens, ont déterminé par
des regles fixes les plus grandes & les plus petites
proportions; qu'ils ont établi une mesure positive pour
les dimensions des longueurs, des largeurs & des cir-
conférences; & que toutes ces choses se trouvoient
discutées dans les écrits des Anciens qui traitoient de
la Symmétrie (1). Cette détermination exacte rend
raison de la conformité de l'Art qui se trouve jusque
dans les figures les plus médiocres des Anciens. Mal-
gré la différence de la manœuvre que les Auteurs
avoient déjà remarquée dans les ouvrages de Myron, de
Polyclete & de Lyssippe, les monumens de l'Antiquité
semblent pourtant sortis tous d'une même école. De
même

(1) Philostr. jun. Proœm. Icon.

même que les Amateurs de musique reconnoissent la maniere de jouer d'un Maître de violon dans les différens Eleves qu'il a formés, de même l'on voit dans le goût du dessin des anciens Statuaires, du plus grand au plus petit, des procédés uniformes, des principes généraux. S'il se trouve quelques différences de proportions, comme on en remarque dans le torse d'une belle petite figure de femme nue que possède le Sculpteur Cavacepi à Rome, dans lequel le corps depuis le nombril jusqu'aux parties naturelles est d'une longueur extraordinaire, il est à présumer que cette figure a été exécuté d'après nature & que l'original étoit ainsi conformé. Cependant par cette assertion je ne prétens pas pallier des défauts réels: quand l'oreille n'est pas placée à la hauteur du nez, comme elle doit l'être, & qu'elle figure aussi mal qu'à un buste d'un Bacchus Indien appartenant au Cardinal Albani, je dis que c'est un défaut inexcusable.

Il y a grande apparence que les règles des proportions, telles qu'elles sont prises dans l'Art des proportions du corps humain, ont été fixées d'abord par les Sculpteurs, & qu'ensuite elles ont été aussi adoptées par les Architectes; de-là vient que le mot de pied dans la langue Romaine étoit également employé pour la mesure des choses fluides ⁽¹⁾. Le pied servoit de règle aux Anciens dans toutes leurs grandes dimensions; c'est sur la longueur du pied que les Statuaires regloient la mesure de leurs figures, en leur donnant, selon le témoignage de Vitruve ⁽²⁾, six fois cette longueur. Il est certain que le pied a une mesure

C.
Réfutation
des erreurs
de quelques
Auteurs par
rapport à la
mesure du
pied.

P 2

plus

(1) Plin. L. 18. c. 74. p. 536.

(2) L. 3. c. 1.

plus déterminée que la tête ou la face, parties d'après lesquelles les Peintres & les Sculpteurs modernes empruntent ordinairement leurs dimensions. C'est par cette raison que Pythagore donna la hauteur d'Hercule par la mesure du pied dont il s'étoit servi pour mesurer le Stade Olympien d'Elis ⁽¹⁾. Mais il ne faut nullement inférer avec Lomazzo que le pied de cet Hercule avoit la septième partie de sa hauteur ⁽²⁾. On ne doit pas croire davantage ce que le même Ecrivain nous assure presque comme témoin oculaire par rapport aux proportions fixes des anciens Artistes pour différentes Divinités, savoir, qu'ils prenoient dix faces pour une Vénus, neuf faces pour une Junon, huit pour un Neptune & sept pour un Hercule ⁽³⁾. Tout cela est écrit avec une confiance qui peut en imposer à un Lecteur de bonne foi; mais le tout n'est qu'une fiction qui ne soutient pas l'examen.

Cette proportion du pied au corps, qui a paru étrange & incompréhensible à un Savant ⁽⁴⁾, & qui a été tout-à-fait rejetée par Perrault ⁽⁵⁾, est pourtant fondée sur l'expérience dans la nature & se rencontre même dans les tailles sveltes. Après avoir mesuré avec soin une infinité de figures, cette proportion ne s'est pas seulement trouvée aux figures Egyptiennes, mais encore à celles des Grecs, comme on le verroit à la plupart des statues, si les pieds s'y étoient conservés. On peut s'en convaincre par l'inspection de quelques figures divines, dans la longueur desquelles les Artistes

ont

(1) Aul. Gel. Noët. Att. L. 1.

(3) Ibid. L. 6. c. 3. p. 287.

6. 1.

(4) Huet. in Huetian.

(2) Tratt. della Pitt. L. 1. c. 10.

(5) Vitruve L. 3. c. 1. p. 57. N. 3.

ont poussé de certaines parties au de-là des dimensions naturelles. Dans l'Apollon du Belvedere, qui excède un peu la hauteur de sept têtes, le pied qui porte a trois pouces d'un palme Romain plus de longueur que la tête. Cette même proportion a été donnée par Albert Durer à ses figures de huit têtes, dans lesquelles le pied compose la sixième partie de la hauteur. La taille de la Vénus de Médicis est d'une sveltesse extraordinaire, & quoique sa tête soit très-petite, la figure ne porte néanmoins que sept têtes & demies. Son pied est long d'un palme & un demi pouce, & toute sa hauteur porte six palmes & demi.

Rien n'auroit été plus facile que d'ajouter à cet article, concernant le dessin du nud chez les Grecs, une notice circonstanciée des proportions du corps humain; mais cette simple théorie sans une méthode pratique n'auroit pas été plus instructive qu'elle ne l'est dans plusieurs traités, où l'on est entré dans les plus grands détails sans y joindre des figures. Les essais que l'on a faits pour soumettre les proportions du corps aux règles de l'harmonie musicale, ne promettent pas de grandes lumières aux Dessinateurs, ni à ceux qui cherchent la connoissance du beau. Un examen arithmétique de cette matière ne seroit pas plus utile aux Artistes que la fréquentation d'une salle d'armes le seroit aux Militaires un jour de bataille.

J'ajouterai à ces notices sur la proportion, quelques remarques sur la composition. Dans cette partie de l'Art les Anciens avoient adopté deux règles principales dont ils ne se départoient guère: l'économie des figures & la retenue dans leurs actions.

III.
De la Composition.

Par rapport à la première règle il paroît par plusieurs monumens antiques que les loix du théâtre, introduites par Sophocle ⁽¹⁾, de ne jamais faire paroître sur la scène plus de deux personnages ⁽²⁾ avoient été aussi adoptées & observées par les Artistes. Nous trouvons de même que les Anciens s'étoient singulièrement attachés à exprimer beaucoup avec peu & à rendre toute une action par une seule figure: c'est ainsi que le Peintre Théon avoit représenté la figure d'un Guerrier qui résiste seul à ses adversaires, sans les avoir introduits dans son tableau ⁽³⁾. D'ailleurs les anciens Artistes, puisant tous dans une même source, dans Homère, s'attachoient à un nombre fixe de personnages. En effet l'Antiquité nous offre plusieurs événemens qui se passent entre deux ou trois personnes: tel est par exemple le troc des armes de Glaucus & de Diomède, l'entreprise d'Ulysse & de Diomède sur le camp des Troyens, avec la mort de Dolon, & une infinité d'autres sujets traités fréquemment par les Anciens. Il en est de même de l'Histoire héroïque avant la guerre de Troie: la plupart des événemens, comme chacun sait, y sont conduits à leur fin par trois figures. A l'égard du repos dans la composition des anciens Artistes, on ne voit jamais paroître dans leurs ouvrages, comme dans la plupart de ceux des Modernes, de ces compagnies où chacun s'empresse de se faire entendre conjointement avec les autres, ni de ces affluences du peuple, où l'un semble vouloir monter sur l'autre: les figures de l'Antiquité ressemblent à des assemblées de per-
son-

(1) Aristot. Poet. c. 4. p. 243.

(3) Aelian. vari. hist. L. 2.

(2) Ne quarta loqui persona la- c. ult.
poret. Hor. art. poet.

personnes qui marquent & qui exigent de la considération. Ils entendoient très-bien ce que nous appelons groupper; mais il ne faut pas chercher cette sorte de composition dans le plus grand nombre des bas-reliefs, qui sont tous pris des sarcophages, où la longueur étroite de la forme ne permettoit pas toujours la manœuvre des groupes. Cependant il se trouve quelques bas-reliefs où la composition est riche & où les figures grouppent bien: telle est entre autres la mort de Méléagre, sujet que j'ai publié dans mes Monumens de l'Antiquité ⁽¹⁾. Lorsque l'espace permettoit la variété dans la composition des figures, les Anciens, loin d'avoir négligé cette partie, peuvent même nous servir de modèles, fait attesté par plusieurs tableaux antiques publiés dans mes Monumens, & par une infinité de peintures tirées d'Herculanum. Je ne parlerai pas de cet autre stratagème que nos Artistes nomment contraste ou équilibre; chacun connoîtra que les Anciens Maîtres connoissoient aussi bien l'artifice des contrastes, que leurs Poètes & leurs Orateurs connoissoient la figure de l'antithèse, qui est pour ceux-ci ce que le contraste est pour ceux-là. Il suit de-là que le contraste, ainsi que l'antithèse, doit être naturel & naître de son sujet, & que cette industrie ne doit pas être regardée comme un grand effort de génie, ainsi qu'il arrive à l'égard des Artistes modernes, chez qui le contraste est tout, chez qui il excuse tout. C'est à l'appui des contrastes que Chambray se présente sur la scène pour justifier Raphaël, relativement à un de

(1) Monum. ant. méd. N. 89.

de ses dessins gravé par Marc-Antoine, représentant le Massacre des Innocens, où les figures de femmes sont fortes de chair, & où celles des meurtriers sont décharnées. Selon cet Ecrivain l'Artiste à pris ce parti par rapport aux contrastes, pour rendre les meurtriers encore plus hideux (1).

(1) Chambray, Idée de la Peinture. p. 46.



CHA-



CHAPITRE IV.

De la beauté des parties du corps humain.

Jusqu'ici j'ai procédé par la voie analytique dans la considération du beau, c'est à dire j'ai passé du tout aux parties; mais j'aurois pu également employer la méthode synthétique, & ramener le Lecteur de la recherche des parties à celle du tout. L'étude de l'individuel de la beauté doit être surtout dirigée sur les extrémités, non seulement parce que les extrémités renferment la vie, le mouvement, l'expression & l'action, mais aussi parce que la forme de ces parties est la plus difficile à saisir, & qu'elle fixe principalement la différence du beau & du laid, de l'antique & du moderne. La tête, les mains & les pieds, sont les premiers objets d'étude pour le Dessinateur, &

Introduc-
tion.

Hist. de l'Art. T. II.

Q

ils

ils doivent être aussi les premiers sujets de recherche pour le Connoisseur. Dans toutes choses la description des parties est difficile à faire: aussi l'est-elle singulièrement dans l'énumération des parties du corps humain.

I.
De la tête.

A.
Du profil.

Dans la configuration du visage le profil Grec est le principal caractère d'une haute beauté. Ce profil est une ligne presque droite, ou marquée par une douce inflexion; cette ligne décrit le front avec le nez dans les têtes de jeunesse, particulièrement dans celles de femmes. La nature est plus avare à le former sous un ciel âpre que dans un climat doux, ainsi que nous l'avons dit; mais quelque part qu'elle le forme, dès-lors l'ensemble du visage nous offre la beauté. Les formes droites & pleines constituent le grand, & les contours coulans & légers le délicat. Ce qui prouve que ce profil renferme la beauté, c'est le caractère du profil contraire. Plus l'inflexion du nez est forte, plus le profil s'écarte de la belle forme; lorsqu'on regarde un visage de côté & qu'on y remarque un mauvais profil, on peut s'épargner la peine de chercher la beauté sur la physionomie. Mais ce qui prouve encore dans les ouvrages antiques que ce profil n'est pas une forme qui soit restée sans raison des lignes droites de l'ancien style de l'Art, c'est la profonde inflexion du nez qu'on remarque aux figures Egyptiennes, dont d'ailleurs les contours sont droits. Il est probable que le nez carré des Anciens ⁽¹⁾, n'étoit pas ce nez que Junius nous explique par un nez ample ⁽²⁾, ce qui ne nous donne aucune idée: ce mot doit s'entendre sans doute par notre profil Grec, foiblement interrompu. L'on pourroit expliquer autrement le mot carré & en-

(1) Philost. Heroic. p. 673. l. 22. p. 715. l. 27.

(2) De Pict. vet. L. 3. c. 9. p. 157.

& entendre sous cette dénomination un nez dont la surface offriroit des travaux larges & des angles saillans, comme sont traitées les statues de Pallas & de la prétendue Vestale du palais Giustiniani. Mais cette forme ne se trouve absolument que dans les statues du style le plus ancien, telles que ces deux-là.

Après avoir indiqué la beauté du profil, c'est à dire la belle forme de l'ensemble du visage, je poursuivrai la description de la tête, en commençant par le haut. Il réside dans la nature du front un des principaux caractères d'une belle conformation. Les recherches que nous avons faites sur cet objet & celles qui nous viennent des anciens Ecrivains, nous enseignent que le front pour qu'il soit beau doit être court ⁽¹⁾: de sorte qu'un front élevé passoit chez les Anciens pour une difformité ⁽²⁾. Comme dans la fleur de la jeunesse le front est ordinairement court & qu'il reste tel jusqu'à ce qu'il soit dégarni par la chute des cheveux, il semble que la nature a imprimé elle même à l'âge de la beauté ce caractère, dont la privation ne peut être que préjudiciable à la beauté.

B.
Du front.

Pour se convaincre de la justesse de cette observation, on n'a qu'à faire l'expérience sur une personne qui a le front petit, en lui couvrant les cheveux du toupet avec les doigts & en se figurant le front d'autant plus élevé; dès-lors on sera frappé d'une certaine disconvenance de proportion & on sentira combien un front élevé peut être préjudiciable à la beauté. C'est d'après cette maxime que les Circassiennes, pour faire paroître leur front plus petit, se peignent les cheveux du toupet par dessus, de façon que ces cheveux descendent presque jusqu'aux sourcils.

Q 2

Plus

(1) Lucian. amor. p. 902.

(2) Id. Dial. meretr. I. p. 516.

C.
Des cheveux
en général.

Plus le front est bas, plus les cheveux qui le couvrent sont courts. Les pointes de ces cheveux se recourbent par dessus le poil qui borde le front: c'est ainsi que Pétrone décrit les cheveux de sa Circé, description qui n'a été entendue ni par ses Copistes ni par ses Commentateurs. Car le passage où il y a: *Frons minima, & quae radices capillorum retroflexerat*, est selon toutes les apparences altéré, & il faudroit lire, au lieu du mot de *radices*, *apices*, les pointes, savoir des cheveux, ou quelque mot semblable, attendu qu'*apex* signifie la pointe de chaque chose. Comment les racines des cheveux peuvent-elles se recourber en avant? Le Traducteur François de Pétrone a prétendu trouver ici une coiffure de cheveux postiches, sous laquelle on découvre les racines des cheveux naturels: quelle absurdité!

a. Des cheveux du front.

Pour donner au visage la forme ovale & le complément de la beauté, il faut que les cheveux qui couvrent le front, fassent le tour des tempes en s'arrondissant: conformation qui se trouve à toutes les belles personnes. Cette forme du front est tellement appropriée à toutes les têtes idéales & aux figures de jeunesse de l'Art antique, qu'on n'en rencontre point avec des angles enfoncés & sans cheveux au dessus des tempes. Parmi les Statuaires modernes on en trouve bien peu qui aient fait cette remarque; à toutes les restaurations modernes, où l'on a placé des têtes de jeunesse d'homme sur des statues antiques, on observe d'abord cette idée mal raisonnée en considérant les cheveux, qui s'avancent en échancrures sur le front. Sur cet article, comme sur bien d'autres, le Bernin a cherché la beauté dans des procédés diamétralement opposés à ceux des Anciens; Baldinucci, son Panégyriste, nous apprend que cet Artiste, ayant modelé la figure de Louis XIV. dans sa jeunesse, avoit relevé

relevé les cheveux de ce jeune Roi par dessus le front. Ce Florentin diffus, qui croit rapporter par-là une chose merveilleuse de la délicatesse du goût de son Héros, ne fait que nous dévoiler son manque de tact & son peu de connoissance.

Cette forme du front, & surtout ce tour des cheveux courts rabattus sur le devant, sont des caractères qui se trouvent à toutes les belles têtes d'Hercule de tous les âges; ils nous offrent, outre la grosseur du cou, comme je l'ai fait voir ci-dessus, des marques symboliques de sa force & paroissent faire allusion aux poils qui se trouvent entre les cornes du taureau. Ces cheveux sont donc des traits caractéristiques d'Hercule, qui nous font distinguer les têtes de ce héros de celles d'Iole sa maîtresse, couvertes pareillement d'une peau de lion, & garnies d'une chevelure qui descend en boucles sur son front, ainsi qu'on la voit coiffée sur une pierre gravée du cabinet Royal Farnese de Naples, représentant une tête de cette jeune Beauté, travaillée de grand relief. Ce même caractère fut une des raisons qui m'engagea autrefois à donner la vraie dénomination à une tête d'Hercule gravée en creux de l'ancien cabinet de Stofch, tandis que cette tête n'étoit connue des Antiquaires que sous le nom d'Iole. Ces mêmes traits caractéristiques se trouvent à une tête de jeunesse couronnée de laurier, & gravée sur une cornaline par Allion Artiste Grec; elle se voit au cabinet du grand Duc à Florence, & représente pareillement un Hercule, & non un Apollon, pour lequel on a voulu la faire passer (1). Une autre tête d'Hercule du même cabinet, sur une pierre gravée par Onésas, est également couronnée de laurier;

aa. Des cheveux sur le front d'Hercule.

Q 3

mais

(1) Stofch, Pierres gr. pl. 8.

mais comme le haut de la tête y est défectueux, le front a été restauré sur la gravure en cuivre par des gens qui n'ont pas fait toutes ces observations. Il est certain que si les Médailleurs avoient voulu faire les mêmes réflexions, nous trouverions aujourd'hui l'image d'Hercule sur une infinité de Médailles qui portent d'autres noms, tel que celui d'Alexandre ou de quelqu'autre Roi. Combien n'y-t-il pas de médailles, qui représentent une tête de jeunesse couronnée de laurier & qui portent le nom d'Alexandre le grand, tandis qu'elles devroient porter celui d'Hercule?

bb. Des cheveux du front d'Alexandre.

Il en est de même des têtes d'Alexandre: les cheveux qui couronnent le front du conquérant de l'Asie sont des caracteres constans qui le font connoître. Mais ces cheveux qui ont de la ressemblance avec ceux de Jupiter, pour le fils duquel il vouloit passer, sont relevés par dessus le front & retombent par ondes en différens étages des deux côtés. Plutarque qui nomme ces sortes de cheveux relevés par dessus la tête, *ANASTOLIN TIS KOMIS*, dit, dans la vie de Pompée, que ce Capitaine avoit porté ses cheveux comme Alexandre ⁽¹⁾: dans le troisieme volume de cette Histoire, je communiquerai mes observations sur cet objet.

D. De la fausse dénomination d'une tête sur une pierre gravée.

La remarque au sujet des cheveux courts & recourbés sur le front d'Hercule, peut être appliquée en particulier à un buste ou une tête de jeunesse, gravée sur une améthiste du cabinet du Roi de France ⁽²⁾. Cette tête nous offre une figure voilée d'une étoffe légère & transparente qui passe depuis l'épaule jusque par dessus la tête & qui couvre la couronne de laurier, dont elle est ceinte. Le même voile couvre la partie inférieure du

(1) Plutarch. Pompej. p. 1132. l. 4. (2) Mariette, Pier. gr. T. 1. p. 379.

du visage jusque vers le milieu du nez, de sorte que les traits de cette partie sont distinctement rendus sous ce voile.

Un Savant, qui a écrit une dissertation particulière sur cette pierre ⁽¹⁾, prétend prouver qu'elle représente Ptolémée, Roi d'Egypte & pere de la fameuse Cléopatre, Prince surnommé Auletes, c'est à dire joueur de flûte, parce qu'il aimoit à jouer de cet instrument ⁽²⁾; & que l'étoffe qui couvre le bas du visage, (car notre Savant ne s'embarrasse pas des autres parties voilées, tels que la tête & l'épaule) est ce bandeau, nommé, PHORBEIAS & PHORBEION, que les joueurs de flûte s'attachoient sur le visage, & par l'ouverture duquel ils conduisoient les flûtes jusqu'à leur bouche. Cette conjecture pourroit acquiescer de la probabilité, si nous n'avions pas une idée nette de ce bandeau. Sur un autel triangulaire conservé au Capitole on voit un Faune qui joue de deux flûtes & qui a un pareil bandeau attaché sur sa bouche. Cette tête, se trouvant gravée dans plusieurs ouvrages ⁽³⁾, devoit être connue de l'Auteur de la Dissertation. Sur un tableau d'Herculanum nous voyons aussi un joueur de flûte la bouche ainsi bandée ⁽⁴⁾. Ces deux figures nous montrent que PHORBEION étoit une bande étroite, que les joueurs de flûte se mettoient sur la bouche & sur les oreilles, & qu'ils s'attachoient derrière la tête: de sorte qu'elle n'a rien de commun avec le voilement de la tête dont il est question.

Cependant cette tête, unique dans son espece, mérite une plus ample discussion, afin de trouver par des
conjec-

(1) Baudelot Dairval, Diff. sur une Pierre gravée du cab. de Madame. Paris, 1698. 8.

(2) Strab. L. 17. p. 796. A.

(3) Mercurial. de Gymnast.

(4) Pitt. Erc. T. 4.

conjectures la vraie signification de ses attributs. Pour parvenir à ce but comparons cette figure aux têtes d'un jeune Hercule, & nous y découvrirons une ressemblance parfaite. Son front s'élève avec l'arrondissement & la grandeur qui caractérise ce héros. Ses cheveux du front, sont traités comme j'ai dit ci-devant; une partie de ses joues jusqu'aux oreilles commence à se revêtir d'un léger duvet (1).

Cui prima jam nunc vernant lanugine malae.

ce duvet, selon une ancienne remarque, est le précurseur de la barbe (2). Les oreilles de cette figure ressemblent aux oreilles d'Hercule qui les avoit comme les Pancratiastes.

a. Que cette tête représente Hercule chez Omphale.

Mais quelle explication donner de l'étoffe qui entoure la tête en question, & quel rapport peut-elle avoir avec Hercule? Je m'imagine que l'Artiste a voulu figurer ici Hercule au service d'Omphale Reine de Lydie. Ce qui m'a fait naître cette conjecture, c'est une tête de Pâris de la Villa Negroni, qui est voilée de cette manière jusqu'au bord de la lèvre inférieure: de sorte que cela paroît avoir été une mode commune aux Phrygiens & aux Lydiens, comme nations limitrophes. Au rapport de Strabon, les Poètes tragiques confondoient ces deux peuples (3), surtout en parlant de l'époque où Tantale étoit leur Maître commun (4). De plus Philostrate nous apprend que les Lydiens faisoient le contraire des Grecs, & qu'ils couvroient d'une draperie légère les parties du corps que ceux-ci montroient nues (5): si bien qu'en considérant ces deux indices ma conjecture ne sauroit paroître dénuée de fondement.

Du

(1) συγκοτιούσα ἢ κόμη τῷ ἰούλῳ
παρὰ τὸ οὖς. Philostr. c. 11. p. 779.
(2) Authol. L. 6. c. 22. p. 449.

(3) Strab. L. 14. p. 665. C.

(4) Athen Deipn. L. 14. p. 625. F.

(5) Philostr. L. 1. c. 30. p. 898.

Du reste Philostrate n'a pu faire lui même cette observation sur la mode des Lydiens: de son tems ce peuple n'existoit pas plus que les Phrygiens. Dès-lors les mœurs des habitans de ces contrées de l'Asie mineure avoient pris une autre forme; il faut par conséquent qu'un Ecrivain antérieur, mais qui ne nous est pas connu, ait fait mention de cette façon de se voiler des Lydiens. D'ailleurs Euripide parle d'un usage semblable des Phrygiens, lorsque dans sa Tragédie d'Hécube il introduit Agamemnon, qui demande à la Reine de Troie, à la vue du corps de Polydore son fils, étendu devant sa tente: Quel est ce Troyen mort; car ce ne peut pas être un Grec, son corps étant couvert d'un vêtement (1)? Or il n'est pas question ici du linge dans lequel on avoit coutume d'ensevelir les morts, mais d'un ajustement particulier des Phrygiens, différent de celui des Grecs. Du reste si l'on veut entendre ce passage, comme concernant le vêtement Troyen en général, il faut regarder ma remarque comme superflue.

b. Preuve tirée de la mode des Lydiens.

Cependant je ne dis pas cela par défiance de ma conjecture au sujet de l'usage ordinaire des Lydiens de se voiler le visage. Quoiqu'il en soit, je crois donner un nouveau poids à mon explication sur cette pierre, par la description d'un vase en terre cuite, qui se trouve gravée dans la collection des vases de M. d'Hamilton. —

c. Explication d'une peinture analogue sur un vase de terre cuite.

La peinture de ce vase représente sans doute Hercule, vendu à Omphale qui est assise ici avec trois autres figures de femmes. Cette Reine s'est enveloppé dans une draperie

(1) — τὸν ἄνδρα τὸν διὰ σκήνους ὄρεθ
θανόντα Τρῳῶν; ὅν γὰρ Ἀργείων πέπλοι
Δίμυς περιπτύσσοντες, ἀγγελοῦσι μοι.

Hecub. v. 732.

draperie mince & transparente, passée par dessus la tunique; cette draperie voile non seulement toute la main gauche, mais elle remonte sur la partie inférieure du visage jusqu'au dessus du nez, comme nous voyons la tête d'Hercule sur la pierre en question. Si l'Artiste avoit voulu montrer toute la stature de ce Héros sur cette pierre, il l'auroit habillé d'une manière semblable. Les hommes en Lydie portoient aussi un vêtement qui leur descendoit jusqu'aux pieds & qui s'appelloit BASARA ⁽¹⁾. On l'appelle en général LYDIOS, avec l'addition LEPTOS, mince: c'est ainsi qu'il faut lire Athénée ⁽²⁾, contre le sentiment de Casaubon ⁽³⁾, passage qui se trouve éclairci par mon explication. Hercule qui paroît devant Omphale, laisse reposer la main droite sur sa massue, & porte la main gauche sur ses genoux, selon l'usage des supplians. Entre ces deux personnages plane une petite figure d'homme qui paroît être un Génie, & qui pourroit être Mercure, chargé de vendre Hercule à la Reine de Lydie ⁽⁴⁾; toutefois ce seroit le seul monument antique qui représenteroit ce Dieu avec de longues ailes attachées sur le dos. Cet enfant qui est ailé & tout blanc, pourroit être aussi l'ame d'Iphitus tué par Hercule qui, pour expier ce meurtre, se soumit à être l'esclave d'Omphale, selon l'oracle d'Apollon ⁽⁵⁾. A moins que ce ne soit le Génie de l'amour, qui vient de détourner Omphale de son entretien, pour l'engager à recevoir le jeune Héros qui fera bientôt l'objet de sa tendresse. Une femme assise aux pieds de la Reine, porte des cheveux courts à la façon des hommes; cette manière de porter les cheveux,

contre

(1) Poll. Onom. L. 7. segm. 60.

(4) Sophocl. Trachin. v. 289.

(2) Athen. Deipn. L. 6. p. 256. l. ult. Apollod. bibl. L. 2. p. 73. B.

(3) Casaub. in Athen. L. 6. c.

(5) Diod. Sic. L. 4. p. 237.

16. p. 451.

contre la coutume de son sexe, doit avoir une signification particulière. Qu'on me permette de hasarder une conjecture. Cette personne ne représenteroit-elle pas une jeune fille Eunuque, les Lydiens ayant été les premiers qui aient cherché à dénaturer ainsi le sexe des femmes? On attribue cette découverte à Andramitus Roi de Lydie; ce Prince fut le quatrième Roi qui avoit régné sur ce peuple avant Omphale. Il avoit recours à cette castration pour se servir d'Eunuques femelles au lieu d'Eunuques mâles (1). Par quelles marques pouvoient-on désigner ces sortes de personnes, si ce n'est par les cheveux courts, comme les portent les jeunes gens? Ces cheveux, coupés comme ceux des Eunuques, indiquoient chez elles une sorte de changement de sexe. Et le savant Peintre de ces vases, en introduisant un pareil personnage dans sa composition & en mettant en action une Reine de Lydie si fameuse, a fixé le lieu de la scène. Je ne m'étendrai pas davantage sur ce sujet, & je passerai sous silence les idées qui me sont venues sur les Tribades, conformément à l'excessive lubricité des femmes Lydiennes.

Je crains que la discussion de cette pierre remarquable ne paroisse à bien des lecteurs une digression inutile; je devrois donc reprendre le fil de mon discours & indiquer la beauté des autres parties du visage. Cependant je ne saurois m'empêcher de faire connoître encore deux têtes d'un jeune Héros de la plus belle configuration idéale, deux têtes parfaitement semblables qui, par les cheveux du front, ressemblent à Hercule, & qui sont ceintes d'un diadème. La singularité de ces deux têtes est qu'on voit au dessus des tempes deux trous assez

E.
Des têtes
d'Hyllus.

R 2

grands

(1) Athen. Deipn. L. II. p. 515. E. χρησθαι ἀνταῖς ἀλλότῃ ἀλλαν
ἐυνούχων.

grands pour y fourer le pouce; ces trous paroissent avoir servis à y faire tenir des cornes. A l'une de ces têtes les trous avoient été bouchés par un Sculpteur moderne. La physionomie du personnage & les cheveux ne permettent pas de songer à des cornes de bouc & à de jeunes Faunes: il est à croire que ces trous étoient faits pour y adapter de petites cornes de taureau. Cet attribut avoit été donné aux têtes de Seleucus I, Roi de Syrie ⁽¹⁾; mais nos têtes ne ressemblent pas aux portraits de ce Prince. Ainsi tout considéré, je pense qu'elles représentent Hyllus fils d'Hercule, dont les images, au rapport de Ptolémée-Ephestion, étoient surmontées d'une corne sur le côté gauche de la tête ⁽²⁾ & l'Artiste lui aura donné la seconde. Je possède l'une de ces têtes, & l'autre appartient à M. Cavaceppi.

F.
Des yeux, &
de la beauté
de leur forme
en général.

Les yeux sont une partie plus essentielle encore de la beauté que le front. Dans l'Art il faut les considérer plus d'après leur forme que d'après leur couleur, parce que ce n'est pas dans la couleur, mais dans la forme que réside la belle conformation, à laquelle la couleur variée de l'iris ne change rien. Quant à la forme des yeux en général, il est inutile de dire que les grands yeux sont plus beaux que les petits; je ne répéterai pas non plus ce que d'autres ont observé ⁽³⁾, que le mot de ΒΟΟΠΙΣ, avec lequel Homere caractérise la beauté des yeux, ne désigne pas des yeux de bœufs, & que la syllabe Βο, considérée comme un ΕΠΙΤΑΤΙΚΟΝ, selon les Grammairiens, signifie une grandeur, tant ici que dans plusieurs autres mots, composés de cette particule. De-là le Scholiaste d'Homere traduit ΒΟΟΠΙΣ par ΜΕΛΑΝΟΡΗΘΑΛΜΟΣ,

(1) Liban. in Antioch. p. 351.

(3) Exc. de l'Ant. Constant.

(2) Ap. Phot. Biblioth. p. 475. p. 127. A.

MOS, avec des yeux noirs, & KALÎ TÔ PROSÔPON, d'un belle figure (1). L'on peut consulter sur cette matière les recherches du savant Martorelli dans ses Antiquités Napolitaines (2).

Aux têtes idéales, les yeux sont toujours plus enfoncés qu'ils ne le sont en général dans la nature, ce qui donne plus de saillie à l'os des sourcils. Il est vrai que des yeux enfoncés ne sont pas une propriété de la beauté, & ne donnent pas un air ouvert à la physionomie; mais dans les grandes figures, placées à une certaine distance de la vue, les yeux auroient peu d'effet sans cet enfoncement, attendu que le globe de l'œil est presque toujours lisse. Ainsi l'Art, s'écartant ici de la nature, a eu recours aux cavités & aux éminences pour produire plus de jour & d'ombre, stratagème par lequel les yeux, qui auroient été sans cela dénués d'expression & comme morts, gagnent plus de vivacité & plus d'activité. L'Art, en adoptant cette forme des yeux, en fit presque une règle générale, même pour les petites figures: car aux têtes des médailles on voit les yeux avec les mêmes enfoncemens. C'est sur les médailles qu'on commença à indiquer la lumière de l'œil, comme l'appellent les Artistes, par un point élevé sur la prunelle, & cela avant le tems de Phidias, ainsi que nous le voyons par les médailles de Gélon & d'Hiéron, Rois de Syracuse. Il paroît que c'est d'après ces principes & dans les mêmes vues qu'on a mis des yeux d'une autre matière aux têtes sculptées, ce qui avoit été pratiqué dans les tems les plus reculés par les Sculpteurs Egyptiens. A l'égard de ces yeux incrustés, j'y reviendrai ci-après.

a. Beauté des yeux dans les têtes idéales.

R 3

C'est

(1) Schol. Il. dv. v. 50.

(2) Martorelli Antich. Napol. Voll. II. degli Euboici, p. 107.

b. Beauté des
yeux des Di-
vinités.

C'est ainsi que la beauté des yeux étoit déterminée en général. Sans s'écarter de cette forme, ils ne laissoient pas de différer dans les têtes des Divinités, de sorte que les yeux en sont des traits caractéristiques. Dans les têtes de Jupiter, d'Apollon & de Junon, la coupe de l'œil est grande & arrondie; elle est plus étroite qu'à l'ordinaire dans sa longueur, pour donner plus de majesté à l'arc qui le couronne. Pallas a pareillement de grands yeux, mais elle a les paupières baissées, pour donner à son regard un air virginal. Vénus au contraire a les yeux petits; la paupière inférieure tirée en haut, caractérise cette grace & cette langueur que les Grecs nomment *ΥΓΡΟΝ*. Ce sont des yeux de cette nature qui distinguent Vénus-Uranie de Junon. De-là vient que ceux qui n'ont pas fait cette observation, ont pris la Vénus céleste pour une Junon, d'autant plus qu'elles sont toutes deux ceintes du diadème. Plusieurs Artistes modernes qui, voulant sans doute surpasser les Anciens dans cette partie, se sont imaginés de rendre le *ΒΟΩΠΙΣ* d'Homère, dont nous venons de parler, en donnant tant de saillie au globe de l'œil, qu'il déborde son orbite. C'est avec de pareils yeux que s'offre la tête moderne de la prétendue Cléopâtre dans la Villa Médicis: les yeux de cette tête ressemblent assez à ceux des pendus. Cependant un Sculpteur de nos jours paroît avoir pris pour modèle ces mêmes yeux dans la statue de la Vierge Marie exposée à l'église de Saint *Carlo al Corso* à Rome.

a. a. Des paupières.

Les Anciens paroissent avoir dévoilé tous les mystères de la beauté, jusqu'au jeu des paupières: car l'expression d'*ΕΛΙΚΟΒΛΕΦΑΡΟΣ*, chez Hésiode semble désigner une forme particulière de paupières. La foule des Grammairiens postérieurs interprète ce mot d'une manière vague & diffusée par *ΚΑΛΙΒΛΕΦΑΡΟΣ*, c'est à dire,

dire, avec de belles paupieres. Tandis que le Scholiaste d'Héfiode, qui pénètre le sens caché de cette expression, nous apprend qu'ELIKOBLEPHAROS caractérise des yeux dont les paupieres ont un mouvement ondoyant que le Poëte compare au jeune ceps de la vigne (1). En effet, nous trouvons de la justesse dans cette comparaison, lorsque nous considérons les douces inflexions des belles paupieres, qui se manifestent singulierement aux têtes idéales du premier rang, tel qu'à celles d'Apollon, de Niobé, & surtout de Vénus. Aux têtes colossales, comme à celle de la Junon de la Villa Ludovisi, cette marche circulaire est encore plus distincte & plus sensible. Aux têtes de bronze du cabinet d'Herculanum les bords des paupieres nous offrent des indices que les poils qui les composent, BLEPHARIDES, n'y ont pas été pratiqués avec l'outil.

La beauté des yeux mêmes se trouve relevée & pour ainsi dire couronnée par les sourcils. Quant à la beauté des sourcils, elle consiste singulierement dans la finesse des poils dont ils sont formés, ce qui indique dans l'Art le tranchant de l'os qui couvre les yeux. C'est là le beau caractère des sourcils, ou l'OPHRYÏONTE TO EUGRAMMON de Lucien, qui trouva ces parties d'une si grande beauté dans les têtes de Praxitele (2). Quand Pétrone nous trace les caractères de la beauté des sourcils par ces mots: *Supercilia usque ad malarum scripturam currentia, & rursus confinio luminum pene permixta*, je crois qu'on peut mettre au lieu de *scripturam*, qui ne signifie rien, *stricturam*, quoique je n'ignore pas que ce terme, tel qu'on l'entend chez les Auteurs, n'est pas applicable ici. Mais veut-on lui donner

bb. Des sourcils, & des caractères de leur beauté.

(1) Struys, Voyages. T. 2. p. 75. (2) Imag. p. 5.

donner la signification du verbe *stringere* dont *strictura* est le dérivé, alors Pétrone auroit voulu dire, jusqu'aux limites des joues: car *stringere* a la même signification que *radere*, c'est à dire, glisser tout auprès ⁽¹⁾.

cc. Réfuta-
tion des four-
cils qui se
joignent.

Je suis étonné, je l'avoue, que Théocrite, ce Poète si plein de délicatesse, ait pu trouver de la beauté dans des sourcils qui se joignent; je le suis moins, j'en conviens, qu'il ait été suivi par d'autres Ecrivains, entre autres par Isaac Porphyrogenete, qui donne de pareils sourcils à Ulysse, *SYNOPHRYS* ⁽²⁾, & pareillement par le prétendu Darès le Phrygien, qui veut caractériser la beauté de Briséis par des sourcils qui se joignent. Bayle, sans se piquer d'être connoisseur en fait d'ouvrages de l'Art, trouve cela assez étrange & pense que les sourcils joints de Briséis ne passeroient pas de nos jours pour un assortiment de beauté ⁽³⁾. Mais on peut être assuré que chez les Anciens les connoisseurs du beau pensoient de même: Athénée, en louant une belle personne, relève surtout la séparation de ses sourcils. Il est vrai que la tête de Julie, fille de Titus, & une autre tête du Palais Giustiniani nous offrent des sourcils qui se joignent; mais qu'on ne croie pas que l'Artiste ait eut recours à cet artifice pour relever la beauté de ces personnes, il ne se proposoit que de faire des portraits ressemblans. Suétone nous apprend qu'Auguste avoit des sourcils qui se joignoient; cependant de toutes les têtes de cette Empereur aucune ne le représente ainsi. Les sourcils qui se joignent, dit une épigramme Grecque, sont des marques d'orgueil & d'aigreur ⁽⁴⁾.

La

(1) Virg. Aen. 8. v. 63.

(3) Bayle, Dict. v. Briséis.

(2) Ap. Rutgers. var. lect. L. 5.
c. 20. p. 511.

(4) Anthol. L. 7. p. 459. l. 18.

La bouche est, conjointement avec les yeux, la plus belle partie du visage; la beauté de sa forme est si connue, que je n'ai pas besoin d'en faire la description. Tout le monde fait que la lèvre inférieure doit être plus pleine que la lèvre supérieure, ce qui fait naître au dessous cette inflexion sensible qui donne au menton un arrondissement plus complet. A l'une des belles statues de Pallas, conservées à la Villa Albani, la lèvre inférieure avance insensiblement, pour mieux rendre l'air de gravité qui convient à cette Déesse. Aux figures humaines de l'ancien style, les lèvres ont coutume d'être closes; mais aux figures divines de l'un & l'autre sexe, elles ne le sont pas entièrement. Aux statues de Vénus les lèvres sont à demi-closes, pour exprimer par-là la langueur, le desir & l'amour: cette même remarque est applicable aux figures héroïques. C'est à cette ouverture de la bouche d'une statue d'Apollon placée dans son temple au mont Palatin à Rome, que fait allusion Propertius par le terme *hiare*:

G.
De la bouche.

Hic equidem Phœbo visus mihi pulchrior ipso
Marmoreus tacita carmen hiare lyra (1).

Il en est tout autrement des figures faites pour ressembler au naturel; les têtes des Empereurs ont sans exception des lèvres fermées. A quelques têtes du style ancien le bord des lèvres est tracé par une ligne tranchante, à d'autres ce même bord a une élévation insensible & paroît haché avec l'instrument, industrie qu'on employoit sans doute pour mieux indiquer le trait de ces parties dans les figures placées à une certaine distance. Très-peu de figures, qui expriment le rire, tels que les Satyres & les Faunes, ont les dents visibles; & quant

aux

(1) L. 2, El. 23, v. 5.

aux figures des Divinités représentées avec cette expression de bouche, je ne connois qu'une statue d'Apollon du style antique, conservée au palais Conti.

H.
Du menton.

Les Artistes Grecs dans leurs figures de la haute beauté, n'interrompoient pas le menton par ce creux qu'on nomme fossette. La beauté du menton consiste dans la plénitude de sa forme arrondie; & la fossette, nommée NYMPHÎ (1), étant individuelle & accessoire dans la nature, ne fut jamais regardée comme une qualité de la beauté universelle par les Artistes anciens, ainsi qu'elle l'a été par les Ecrivains modernes (2). C'est pourquoi cette fossette n'est visible ni à Niobé, ni à ses filles, ni à la Pallas d'Albani, ni à Cérès sur les médailles de Métaponte, ni à Proserpine sur celles de Syracuse, qui sont les figures de femmes de la plus haute beauté. Il en est de même des plus belles statues d'hommes: la fossette n'est donnée ni à l'Apollon du Vatican, ni au Méléagre du Belvedere, ni au Bacchus de la Vigne Médicis, ni aux autres belles têtes idéales, parvenues jusqu'à nous. La seule tête d'un Apollon de bronze, de grandeur naturelle, conservée au cabinet du College Romain, & la Vénus de Florence ont cette fossette, plutôt comme un agrément particulier, que comme un charme appartenant à la beauté de la conformation; & ce n'est pas le contraire de ce que je dis, lorsque Varro nomme cette fossette un agrément imprimé avec le doigt de l'Amour. Comme la grandeur complete du menton est un caractère de sa beauté, reconnu généralement & imprimé à toutes les figures antiques du premier rang, on peut conclure avec assurance, lorsque le dessin d'une figure nous

(1) Poll. Onom. L. 2. segm. 90.

(2) Franco, Dial. della belez.
P. 1. P. 24. Rolli Rime, p. 13.

nous offre le menton creusé en bas, que ce creux est une preuve de l'ignorance du Dessinateur. Ainsi toutes les fois que nous trouvons des têtes idéales antiques avec un menton ainsi interrompu, nous pouvons conjecturer avec raison que c'est un raffinement d'une main ignorante moderne. De-là je doute que le beau Mercure de bronze du cabinet d'Herculanum, ait eu originairement une pareille fessette au menton; d'autant plus que l'on assure que la tête de cette figure avoit été découverte brisée en plusieurs morceaux.

Aucune partie de la tête dans l'antique n'a coutume d'être exécutée avec plus de soin que les oreilles; la beauté de l'exécution est sur cet objet un caractère infailible pour discerner le travail antique de la restauration moderne. Ce caractère est tel que lorsqu'on est en suspens sur l'antiquité d'une pierre gravée, & qu'on voit que l'oreille, au lieu d'être finie avec soin, n'est pour ainsi dire qu'indiquée, on peut avancer en toute sûreté que l'ouvrage est moderne. Pour les figures des personnages déterminés, ou les portraits, il arrive quelquefois que la forme des oreilles, lorsque le visage a été mutilé & rendu méconnoissable, nous fait deviner la personne même: c'est ainsi qu'une oreille d'une ouverture intérieure très-grande nous apprend qu'elle fait partie de la figure de Marc-Aurele. Dans ces sortes de figures les anciens Artistes ont été si attentifs à bien rendre cet organe, qu'ils ont même indiqué ce que l'oreille avoit de difforme, comme nous le voyons à un beau buste du Marquis de Rondinini & à une autre tête de la Villa Altieri.

I.
Des oreil-
les en géné-
ral &c.

Indépendamment de toutes les différentes formes d'oreilles dans les têtes antiques, exécutées d'après le naturel, ou copiées d'après l'antique, on remarque une

a. Des oreil-
les des Lut-
teurs, ou des
Pancratiaffes

oreille toute particuliere, soit dans les figures idéales, soit dans celles des personnages déterminés. Les caracteres de ces oreilles consistent en ceci, qu'elles sont applaties & que les ourlets cartilagineux paroissent enflés, ce qui rend le passage intérieur plus étroit & rapetisse toute sa forme extérieure. C'est à quelques têtes d'Hercule que j'ai remarqué pour la première fois des oreilles semblables: dès-lors je conjecturai qu'il falloit que cette forme renfermât une signification cachée, que je crois avoir trouvée, au moyen du tableau que Philostrate nous fait d'Hector.

Ce fameux Rhéteur introduit Palamede comme interlocuteur, & lui fait décrire la stature & les qualités des Héros Grecs & Troyens qui s'étoient signalés à la guerre de Troie: le Capitaine Grec relève particulièrement les oreilles du fils de Priam & dit qu'il avoit des oreilles, *ὄτα κατεαγὸς*, c'est à dire qu'il avoit des oreilles brisées & écrasées. Il avoit eu les oreilles ainsi traitées, non à la lutte, comme le dit expressément Philostrate, attendu que ces sortes d'exercices n'étoient pas introduits chez les nations Asiatiques, mais au combat des taureaux. Ce qu'on appelle ici *ὄτα κατεαγὸς*, se trouve éclairci, selon le même Auteur, par cette façon de parler, *Ἀμφιπалаιστρὸν πεπονήμενα ὄτα*, c'est à dire des oreilles travaillées sur l'arène, comme il s'exprime au sujet de celles de Nestor. Il est vrai, je ne conçois pas, comment on a pu dire d'Hector qu'il a eu les oreilles ainsi traitées en combattant des taureaux; & Vigenere dans sa Traduction Française a formé le même doute. De-là je crois que le dernier Traducteur de ce Rhéteur, dans l'édition de Leipzig, a cru trancher la difficulté en recourant à une expression générale: il a rendu *ὄτα κατεαγὸς* par *Athletico erat habitu*.

Il y a grande apparence que Philostrate parle ici comme par la bouche de Platon, qui fait faire à Socrate la demande suivante à Chariclès: „Dis-moi, si Périclès „a rendu les Athéniens meilleurs, ou s'il ne les a rendu „que plus babillards & plus vicieux?“ Surquoi Chariclès répond: „Il n'y a que ceux qui ont les oreilles brisées „qui puissent tenir ce langage.“ ΤÔΥΤΑ ÔΤΑ ΚΑΤΕΑ-
 ΓΟΤÔΥ ΑΚΟΥΙΣ ΤΑΥΤΑ, c'est à dire, ceux qui ne savent que se battre sur l'arène. Platon fait sans doute allusion aux Spartiates, qui étoient de tous les Grecs ceux qui cultivoient le moins les Arts élevés au plus haut période par Périclès, & qui faisoient généralement plus de cas des exercices du corps, que des productions de l'esprit. Je n'ignore pas que Serranus s'écarte entièrement de mon opinion en rendant ce passage de la manière suivante: *Haec audis ab iis, qui fractus obtusaeque istis rumoribus aures habent.* C'est à dire: „c'est ce que tu entens dire à ceux qui ont les oreilles „remplies de ces bavardages.“ Car ma conjecture, relativement aux Spartiates, a pour appui un autre passage de Platon, dans son Protagoras, où, parmi les qualités qui distinguent ces fiers Républicains des autres Grecs, il dit d'eux: ΟΙ ΜΕΝ ÔΤΑ ΤΑ ΚΑΤΑΓΝΟΝ, ceux qui ont les oreilles brisées. Du reste cette façon de parler n'a pas été mieux commentée que la précédente; Meurfius, croyant que les Spartiates se déchiquetoient eux-mêmes les oreilles, rend ce passage par: *Aures sibi concidunt.* De-là, le même Commentateurs n'a pas mieux entendu les mots suivant: ΙΜΑΝΤΑΣ ΠΕΡΙΕΛΙΤΟΝ, dans l'idée que les Spartiates, après s'être déchiquetées les oreilles, se les serroient avec des courroies. Mais on conçoit aisément qu'il est question ici de ces courroies de combat, dont les Athletes s'entouroient les mains, comme un autre Savant l'a remarqué avant moi.

Lucien appelle un Lutteur avec des oreilles de cette nature, ΟΤΟΚΑΤΑΧΙΣ. Diogene-Laërce, en parlant du Philosophe Lycon, célèbre Lutteur, le désigne par un ΟΤΟΘΛΑΔΙΑΣ terme Synonyme. Hefychius & Suidas expliquent ce dernier mot par, ΤΑ ΟΤΑ ΤΕΤΗΛΑΣΜΕΝΑΣ, des oreilles écrasées, & ne sauroit être entendu avec Heinsius par des oreilles mutilées. Sau-maise, qui rapporte ce passage de Laërce, s'arrête long-tems au mot aisé d'ΕΜΠΙΝΤΙΣ & passe sous silence le terme difficile d'ΟΤΟΘΛΑΔΙΑΣ.

Parmi les Héros de l'Antiquité celui qui se distingue par des oreilles de cette nature c'est surtout Hercule, parce que, dans les jeux qu'il institua lui même à Elis en l'honneur de Pelops fils de Tantale, il gagna le prix comme Pancratiafte: il fut encore vainqueur aux jeux qu'Acaste, fils de Pélée célébra à Argos. De plus Pollux est figuré avec des oreilles semblables, parce qu'il remporta la victoire comme Pancratiafte dans les premiers jeux Pythiques de Delphe; cette forme d'oreilles donnée à un jeune héros sur un grand bas-relief de la Villa Albani m'a fait croire que cette figure représente Pollux, ainsi que je l'ai fait voir dans mes Monumens de l'Antiquité. On remarque encore de semblables oreilles à la statue de Pollux au Capitole & à une petite figure du même héros au palais Farnese. Il faut observer toutefois que toutes les figures d'Hercule ne paroissent pas avec des oreilles ainsi conformées: celles qui nous le représentent comme Pancratiafte & par conséquent avec ce caractère, sont, en fait de statues, celle d'Hercule en bronze au Capitole, & six autres de marbre qu'on voit, la première au Belvedere, la seconde à la Villa Médicis, la troisième au palais Mattei, la quatrième à la Villa Borg-hese, la cinquième à la Villa Ludovisi, & la sixième au
jardin

jardin du palais Borghese. Parmi les têtes d'Hercule avec des oreilles portant ces caracteres, je peux citer les suivantes: celles du Capitole, du palais Barberini, de la Villa Albani, mais la plus belle de toutes ces têtes est celle d'un Hermès du Comte Fede, Antique trouvée à Tivoli dans les ruines de la Villa Adriana. Les Savans, qui ont présidé à la publication des Antiquités du cabinet d'Herculanum, auroient pu confirmer la vraie représentation des oreilles des Lutteurs, s'ils avoient voulu faire plus d'attention à celles des deux bustes d'Hercule de grandeur naturelle & de bronze, attendu que ces têtes étoient assez reconnoissables par leur configuration & par leurs cheveux: faute de faire des observations sur les caracteres en question, ils nous ont donné de fausses notions de ces Antiques, en faisant passer la premiere qui est dans l'adolescence pour un Marcellus, petit fils d'Auguste ⁽¹⁾, & la seconde qui est dans l'âge viril pour un Ptolémée Philadelphe ⁽²⁾.

Il y a apparence que quelques unes des plus belles statues de l'Antiquité qui représentoient des Pancratiastes & qui étoient des ouvrages de Myron, de Pitagoras & de Leocharès, ainsi que le bel Antolycus, ont été caractérisées par de semblables oreilles. Nous voyons aussi que l'oreille droite du prétendu Gladiateur de la Villa Borghese a cette forme, ce qu'on n'avoit pas encore remarqué, parce que l'oreille gauche a été restaurée. A la Villa Albani on voit une statue représentant un jeune Héros, qui a des oreilles de cette forme; il en est de même d'une autre statue héroïque, qui étoit autrefois au palais Verospi & qui se trouve maintenant au cabinet de M. Jennings à Londres. C'est à de semblables

(1) Bronzi, Ercol. tav. 49. 50. (2) Ibid. tav. 61. 62.

bles oreilles que je crois reconnoître dans l'Hermès ou le Terme d'un Philosophe, à la Villa Albani, le fameux Lycon, successeur de Straton, de la secte Péripatéticienne: car ce Lycon, comme nous l'avons déjà vu, avoit été dans sa jeunesse un fameux Pancratiafte, & il est à ce que je crois le seul Philosophe, qui se soit distingué par ce genre d'exercice. Or comme ce Philosophe, au rapport de Diogene-Laërce, avoit des oreilles écrasées, & qu'il offroit encore, après avoir renoncé à ces combats, toute la taille d'un Lutteur, ΠΑΣΑΝ ΣΧΗΣΙΝ ΑΘΛΗΤΙΚÎΟΥ ΕΠΙΦΑΙΝΟΝ, je crois rendre assez probable par-là ma dénomination de cet Hermès. Je conclus de plus que le beau buste de bronze du cabinet d'Herculanum, représentant un jeune homme avec de semblables oreilles sous la forme d'un Hermès, & portant en inscription le nom de l'Artiste, Apollonius, fils d'Archias, Athénien, nous offre ici la figure d'un jeune Lutteur & non pas celle de l'Empereur Auguste dans sa jeunesse, avec laquelle ce buste n'a aucune ressemblance ⁽¹⁾. Pour conclusion je remarquerai encore qu'une statue du Capitole, connue sous le nom d'un Pancratiafte, ne sauroit être un pareil personnage, n'ayant pas les oreilles de la forme que je viens de leur assigner ⁽²⁾.

K.
Des cheveux.

Non moins que les oreilles, les cheveux étoient des branches de l'Art dans lesquelles les Anciens Statuaires cherchoient à montrer leur industrie. Ces parties sont des traits caractéristiques pour distinguer le moderne de l'antique, en ce que les Artistes modernes different beaucoup de ceux des anciens, soit par le jet des cheveux, soit par l'exécution en général de ces détails. J'ai déjà parlé ci-devant de la chevelure rabattue sur le front, & j'ai

(1) Bronzi, Ercol. tav. 45. 46. (2) Mus. Capit. T. 3. tav. 61.

& j'ai fait voir que cette façon de traiter les cheveux, ainsi que leur jet particulier, distinguoit un Jupiter & un Hercule des autres Dieux.

La maniere de traiter les cheveux étoit différente selon la nature de la pierre. Les cheveux, exécutés sur l'espece la plus dure, ont l'air de ces cheveux courts, peignés ensuite avec un peigne fin, parce que cette sorte de pierre est trop peu maniable pour pouvoir en tirer une chevelure flottante & bouclée. Tandis que dans les figures d'hommes, exécutées en marbre & datant des bons tems de l'Art, les cheveux sont tenus bouclés & flottans, excepté lorsque les têtes étoient des portraits; alors l'Artiste se trouvoit astreint à rendre les cheveux courts ou droits du personnage. Quant aux têtes de femmes, & particulièrement aux figures virginales où les cheveux sont relevés & noués derriere la tête, on voit toute la chevelure traitée par ondes & formant des cavités considérables, tant pour y répandre de la variété, que pour y jeter du clair-obscur. C'est ainsi que sont travaillés les cheveux de toutes les Amazones, qui pouroient servir de modele à nos Artistes pour les statues de Vierges & de Martyres.

a. Comparaison de la maniere de traiter les cheveux, des Artistes anciens & modernes.

Différens des Statuaires anciens, les Sculpteurs modernes ont adopté pour leurs figures d'hommes une certaine marche de cheveux, qui est propre aux Satyres ou aux Faunes, comme je le ferai voir ci-après, sans doute parce que l'exécution de cette espece de chevelure leur coute moins de peine; tandis que dans leurs figures de femmes ils ont rendu les cheveux avec peu ou point de cavités, ce qui leur ôte de la variété & ce qui les prive du clair-obscur.

Les cheveux des Satyres & des Faunes sont hérissés & peu crépés à leur pointe, parce qu'on a voulu leur

Hist. de l'Art. T. II.

T

donner

b. Des cheveux, des Satyres ou des Faunes.

donner le caractère des poils de chèvres, ainsi qu'on a donné des pieds de chèvres aux vieux Satyres & à quelques figures de Pan: c'est là ce qui a fait donner au Dieu Pan l'épithète de ΠΗΡΙΟΚΟΜΗΣ, aux cheveux hérissés (1). Ces sortes de cheveux s'appellent en général, ΕΥΘΥΘΡΙΧ, & Suétone les nomme *capillus leniter inflexus* (2). Si dans le Cantique des Cantiques (3) les cheveux de l'épouse sont comparés aux poils de chèvres, il faut entendre cela sans doute des chèvres de l'Orient, qu'on a coutume de tondre à cause de la longueur de leurs poils (4).

c. Des cheveux d'Apollon & de Bacchus.

Apollon & Bacchus portent des cheveux qui descendent le long des épaules. Il n'y a que ces deux Divinités qui les aient de cette forme; ce qu'il est bon de remarquer, parce que ce caractère de la chevelure les fait connoître dans leurs figures mutilées.

d. Des cheveux de la jeunesse.

Les enfans portoient des cheveux longs jusqu'aux années de l'adolescence, comme nous le voyons par le récit de Suétone, qui nous apprend que Néron, pendant son séjour à Naples, avoit rassemblé cinq mille enfans portant de longs cheveux (5). Mais les jeunes gens avoient coutume de porter les cheveux plus courts, surtout par derrière, excepté ceux de l'île d'Eubée, qu'Homere nomme à cause de cela ΟΡΙΘΗΝΟΜΟΝ.

e. De la couleur des cheveux.

A cette occasion je ne saurois passer sous silence la couleur des cheveux, d'autant plus que bien des passages des anciens Auteurs ont fait naître de singulieres méprises sur cet objet. La couleur blonde, ΧΑΥΤΗ, a toujours été regardée comme la plus belle, & la blonde cheve-

(1) Anthol. L. 4. c. 36. p. 364. l. 15.

(2) Suet. Aug. c. 79.

(3) C. 4. v. 1.

(4) Bochart, Hieroz. T. 1. L. 2.

c. 51. p. 625.

(5) Suet. Nero. c. 2.

chevelure a été donnée également aux plus beaux des Dieux, à Apollon, à Bacchus, & aux plus illustres des Héros. Elien nous apprend qu'Aléxandre avoit des cheveux blonds (1). En conséquence de cette notion j'ai rétabli ailleurs (2) le sens de ce passage d'Athénée (3), ΟΥΔ'Ο ΠΟΙÎΤΙΣ (SIMONIDÎS) ΟΦΙΛΟΓΩΝ ΧΡΥΣΟΚΟΜΑΝ ΑΠΟΛΛΩΝΑ? passage qu'on avoit appliqué jusqu'alors aux cheveux noirs d'Apollon, & qui avoit été entendu de même par François Junius (4). Au moyen d'un signe d'interrogation tout le passage en question reçoit un sens tout opposé. Cette couleur des cheveux est aussi nommée, ΜΕΛΙΧΡΩΟΣ (5), & lorsque Lucrece dit *Nigra* ΜΕΛΙΧΡΩΟΣ *est* (6), il confirme le sens de notre passage. Le Poëte en parlant des flatteries impertinentes qu'on prodigue au beau sexe, cite aussi celle-ci, de nommer une jeune fille qui a des cheveux noirs, ΜΕΛΙΧΡΩΟΣ, pour lui donner ce qu'elle n'a pas. De la maniere qu'on a interprété jusqu'ici Simonide, il résulteroit que ce Poëte contrediroit le chantre d'Achille, qui ne caractérise aucun de ses personnages par des cheveux noirs.

La beauté de la forme des autres parties du corps, telles que les extrémités, les mains & les pieds, étoit aussi universellement déterminée que celle des surfaces. Et Plutarque montre en général sur cet objet, comme sur bien d'autres peu de connoissance de l'Art, lorsqu'il avance, que les Artistes ne portoient leur attention qu'à bien finir le visage, sans soigner également les autres parties de la figure. Les extrémités ne sont pas plus dif-

II.

De la beauté
des extrémi-
tés des figu-
res.

T 2

ficiles

(1) Aelian. var. hist. L. 12. c. 14.

(2) Monum. Ant. V. 2. p. 46.

(3) Athen. Deipn. L. 13. p. 604. A.

(4) Juni. de Picet. vet. L. 3. c. 9.

P. 232.

(5) Philost. L. 1. Icon. 4. p. 768.

(6) Lucret. L. 4. v. 1154.

ficiles dans la morale, où l'extrême vertu confine au vice, que dans l'Art, où les détails des figures attestent l'intelligence de l'Artiste à rendre le beau. Le tems & la fureur des hommes ne nous ont laissé que peu de beaux pieds & encore moins de belles mains. On sait que les mains de la Vénus de Médicis sont modernes; de-là on peut se faire une idée du jugement de ceux qui ont trouvé des défauts dans ces mains qu'ils ont cru antiques.

A.
De la beauté
des mains.

La beauté d'une main de jeunesse consiste dans un embonpoint modéré, avec des traces à peine sensibles, comme des ombres adoucies sur les jointures des doigts qui sont marquées à une main potelée par de petits trous. Les doigts sont tirés avec une diminution agréable, comme des colonnes d'une belle proportion, & paroissent sans indication des articles. Chez les anciens Statuaires, le dernier article des doigts n'est pas recourbé sur le devant comme chez les modernes; ils ne tenoient pas non plus les ongles si long que les tiennent ces derniers. Les Poètes nomment de belles mains des mains de Pallas ⁽¹⁾, ils disent encore des mains de Polyclète ⁽²⁾, parce que cet Artiste avoit la réputation de les faire d'une belle forme. Quant aux belles mains antiques qui se sont conservées, je citerai d'abord parmi celles d'hommes, une main de celui des fils de Niobé qui est étendu par terre, & une autre main de Mercure, embrassant Herfè, dans le jardin du palais Farnèse. Quant aux belles mains de femmes, nous en avons une de l'Hermaphrodite de la Villa Borghese, & les deux mains, ce qui est bien rare, à la figure en question d'Herfè.

B.
De la beauté
des genoux.

Les plus beaux genoux & les plus belles jambes en figures d'hommes sont sans contredit ceux de l'Apollon

Sau-

(1) Anthol. L. 7, p. 476. l. 5. (2) Ibid. p. 477. l. 16.

Sauroctonon de la Villa Borghese, ainsi que ceux d'un Apollon, ayant un cigne à ses pieds, & d'un Bacchus, deux statues de la Villa Médicis: ces figures de l'âge fait & de la belle nature ont les genoux & leur emboîture, ainsi que leur articulation, foiblement indiqués, de sorte que de la cuisse à la jambe le genou forme une éminence douce & unie qui n'est pas interrompue par des cavités & des convexités. Pour montrer que cette indication imparfaite de la forme d'un genou de jeunesse n'est pas superflue, il seroit à propos de ramener l'attention du Connoisseur aux figures de cet âge des Artistes modernes, qui en ont produit un bien petit nombre où cette partie de la belle nature se trouve observée. Je parle principalement des figures de notre sexe: car rien de plus rare que de trouver de beaux genoux de jeunes gens dans la nature, si ce n'est d'en trouver de tels dans les ouvrages de l'Art, soit tableaux, soit statues. De sorte que sur cet article je ne pourrais rapporter comme modèle aucune figure de Raphaël, encore moins des Carraches & de leurs successeurs. A cet égard le bel Apollon, exécuté à la Villa Albani par Raphaël Mengs, peut servir de modèle à nos Peintres. Quant aux figures de femmes qui se trouvent à Rome, celle qui a les plus belles jambes est la Thétis de la Villa Albani. Dans le volume suivant on trouvera une description de cette statue.

noux & des
jambes.

Un beau pied, ainsi que de beaux genoux, étoit plus visible chez les Anciens qu'il ne l'est chez les Modernes. Comme les Anciens ne se serroient pas tant les pieds que nous par des chaussures étroites, ils avoient ces parties du corps de la plus belle tournure. Nous voyons par les observations des Philosophes, & par les inductions qu'ils tiroient de-là par rapport aux inclinations de l'ame, que les Anciens considéroient la forme des pieds

C.
De la beauté
des pieds.

avec une attention scrupuleuse ⁽¹⁾. C'est pourquoi dans les descriptions des belles personnes, telles que de Polyxène ⁽²⁾ & d'Aspasie ⁽³⁾, on cite leurs beaux pieds, & l'historien n'a pas dédaigné de faire mention de la difformité des pieds de l'Empereur Domitien ⁽⁴⁾. Les ongles des pieds sont plus aplatis aux statues des Anciens qu'à celles des Modernes.

III.
De la beauté
des superfici-
cies du corps.

Après avoir considéré la beauté, relativement aux extrémités de la figure, nous la discuterons de même par rapport aux superficies, savoir la poitrine & les parties inférieures du corps.

A.
De la poitrine
des hommes.

La beauté de la poitrine des figures d'hommes consiste dans le beau dégagement de son élévation. C'est une poitrine semblable que le pere des Poètes donne à Neptune, & après lui à Agamemnon. Anacréon désireroit de voir dans celui qu'il aimoit une poitrine d'une forme pareille ⁽⁵⁾.

B.
Du sein des
femmes.

Le sein ou la gorge des figures de femmes n'a jamais trop d'ampleur. L'Abbé Banier est mal informé, lorsqu'il avance que Cérès paroît ordinairement sur les monumens anciens comme une femme, ayant le sein fort gros ⁽⁶⁾. Il faut que ce Savant ait pris une Cérès moderne pour une Cérès ancienne. Dans les figures divines le sein a toujours une forme virginale, les Anciens faisant consister la beauté de cette partie dans une élévation modérée: pour l'empêcher de grossir l'on se servoit d'une pierre de l'île de Naxos, qu'on pulvérisoit & qu'on appliquoit sur la gorge ⁽⁷⁾. Les Poètes comparent un
sein

(1) Aristot. *Φυσικων*. L. 1. p. 147.
l. 8. L. 2. p. 187. l. 26. ed. Sylb.

(2) Dares Phryg. c. 13.

(3) Aelin. Var. hist. L. 12. c. 1.

(4) Suet. Domit.

(5) Conf. Casaub. animadv. in
Athen. L. 15. p. 972. l. 40. edit.
Lugd. 1621.

(6) Banier, Mythol. T. 5. p. 115.

(7) Diofcor. L. 5. c. 168.

sein virginal à des raisins qui ne sont pas encore mûrs ⁽¹⁾. Apollonius rend cette élévation modérée du sein des Nymphes par le terme *obscura*, lorsqu'il dit: *Crinis ad obscurae decurrens cingula mammae* ⁽²⁾. Dans quelques Vénus au dessous du naturel, les mamelles sont resserrées & semblables à des éminences terminées en pointes: cette forme du sein paroît avoir été regardée comme la plus belle. J'excepterai de cette maxime la seule Diane d'Ephèse, qui non seulement a les mamelles grosses & pleines, mais qui en a aussi un grand nombre: d'ailleurs cette forme, étant symbolique, n'a pas la beauté pour objet. Parmi les figures idéales nous ne voyons que les Amazones avec de grosses & d'amples mamelles; aussi comme elles représentent des femmes & non des filles, le bout de leur sein est visible.

Dans l'Antique le sein des Nymphes, ainsi que celui des Déeses, n'est pas surmonté d'un bout visible, du moins il n'est pas saillant dans les figures de marbre, & il ne le seroit pas non plus dans celles en peinture: car telle est la forme de cette partie dans l'innocence de l'âge. Comme le bout du sein est entièrement développé dans la prétendue Vénus, peinte de grandeur naturelle sur un tableau antique conservé au palais Barberini, je conclus que cette figure ne peut pas représenter une Déesse. Parmi les Modernes quelques uns des plus grands Artistes sont reprehensibles sur cet article. Le Dominiquin entre autres, ayant peint à fresque un plafond dans la maison de Costaguti à Rome, a représenté la Vérité, qui s'arrache des bras du Temps, avec des mamelles surmontées de mamelons d'une telle grosseur qu'une femme qui auroit allaité plusieurs enfans, ne sauroit les avoir plus amples & plus saillans.

(1) Theocrit. Idyl. II. v. 1. Nonn.
Dionys. L. I. p. 4. l. 4. p. 15. l. 9.

(2) Argon. L. 3. v. 526.

saillans. Aucun Peintre moderne n'a mieux rendu la forme d'un sein virginal qu'André del Sarto, entre autre dans une figure peinte à mi-corps, couronnée d'une guirlande & tenant des fleurs dans sa main. Ce tableau se trouve dans le cabinet de M. Cavaceppi.

C.
De la partie
inférieure
du corps.

Dans les figures mâles le corps inférieur est comme celui d'un homme qui a joui d'un sommeil tranquille & qui a fait une bonne digestion; le ventre, sans y être gonflé, est tel que les Physiciens veulent qu'il soit pour être la marque d'une longue vie ⁽¹⁾. Le nombril est considérablement enfoncé, surtout à quelques figures de femmes ⁽²⁾, & quelquefois il forme un petit demi-cercle dirigé tantôt en haut tantôt en bas. Il est des figures où cette partie est d'un plus beau travail qu'à la Vénus de Médicis, dont le nombril est singulièrement grand & profond.

Les parties naturelles ont aussi leurs beautés particulières dans les figures antiques. Parmi les testicules le gauche est toujours plus gros que le droit, ainsi qu'on l'a remarqué dans la nature: de même on a observé que l'œil gauche voit plus clair que le droit ⁽³⁾. Du reste il ne faut pas croire que ce soit une mutilation violente, lorsque nous voyons quelques figures d'Apollon & de Bacchus, privées comme à dessin de leurs testicules & n'offrant à nos yeux que les enveloppes vides de ces parties. A l'égard de Bacchus cette suppression peut avoir sa signification secrète, parce que ce Dieu a été souvent confondu avec Athys par les Ecrivains & qu'il a été privé de son sexe comme ce dernier ⁽⁴⁾. Or comme on sait qu'Apollon

(1) Bacco, Verul. Hist. Vit. & Mort. p. 174.

(2) Conf. Achil. Tat. Erot. L. 1. p. 9. l. 7.

(3) Philosoph. Transact. v. 3. p. 730. Denis, Mémoires. p. 213.

(4) Euseb. præp. evang. L. 2. p. 41. l. 39.

lon étoit auffi révééré dans Bacchus, il se peut que la mutilation de ces parties ait la même signification ⁽¹⁾.

Je laisse aux scrutateurs de la beauté le soin de tourner la médaille, & de faire des observations particulieres sur les parties que le Peintre d'Anacréon ne pouvoit pas représenter dans la maîtresse du Poète.

J'ajouterai à ces considérations sur la beauté quelques conseils qui pourront servir de premières leçons aux voyageurs & aux jeunes gens dans la contemplation des figures Grecques. Premièrement, ne cherchez point à découvrir des défauts dans les ouvrages de l'Art, avant que vous ayez appris à en connoître, à en saisir les beautés. Cette maxime est fondée sur l'expérience journaliere. La plupart de ceux qui peuvent voir la forme par eux-mêmes, & qui sont obligés de voir l'essence par les autres, échouent dans la connoissance du beau, parce qu'ils veulent être Censeurs avant d'avoir été Disciples: ils sont comme ces Ecoliers, qui ont assez de finesse pour voir le côté foible de leur Maître. Notre vanité ne se contente pas d'une contemplation oisive, & notre amour propre veut être flatté: pour satisfaire l'une & l'autre nous voulons juger. Mais comme il est plus aisé de trouver une proposition négative qu'une proposition affirmative, de même il est plus facile de découvrir les défauts d'un ouvrage, que d'en saisir les beautés. Il coute moins de peine de juger que d'enseigner. Les soi-disans Connoisseurs, s'approchent d'une belle statue, exaltent sa beauté en termes généraux, cela ne coute rien, & quand ils ont promené longtems des regards incertains sur l'ouvrage, sans avoir saisi la bonté de ses parties ni sans avoir pénétré le principe de sa perfection, ils les fixent sur les prétendues

IV.
Conseils généraux sur les objets discutés dans ces chapitres.

(1) Euseb. præp. evang. L. I. p. 18. l. 25.

dues imperfections. Dans l'Apollon ils vous remarqueront le genou tourné en dedans, ce qui est plus du Restaurateur que du Maître; dans le prétendu Antinoïs du Belvedere, ils critiqueront les jambes jettées en dehors; dans l'Hercule Farnese, ils se rappelleront d'avoir lu quelque part, que la tête n'est pas proportionnée au corps, & ils diront qu'elle est un peu petite. Ceux qui se piquent d'une érudition plus profonde, vous raconteront à cette occasion que la tête de cet Hercule a été trouvée dans un puits à une lieue de la statue, & que les jambes ont été découvertes à dix lieues loin de leur tronc, conte qui se trouve rapporté gravement dans plus d'un livre: de là vient qu'on n'y remarque que les additions modernes. C'est de cette nature que sont les remarques que les guides aveugles font faire à ceux qui voyagent à Rome. D'autres se trompent par trop de circonspection: sous prétexte de se dépouiller de toute prévention en faveur des monumens de l'antiquité, ils paroissent avoir pris la ferme résolution de ne rien admirer. Froid à la vue d'une belle antique, il n'ont garde de s'en laisser affecter, parce qu'il croiroient décéder de l'ignorance en se livrant à un transport d'admiration. Cependant Platon prétend que l'admiration est le sentiment d'une ame philosophique & le commencement de la sagesse ⁽¹⁾. Voulez-vous être initié dans les mystères de l'Art, faites autrement, approchez-vous d'un esprit prévenu en faveur de l'antique. Persuadé que vous serez d'y trouver du beau, vous le chercherez & à force de le chercher, il se dévoilera à vos yeux. Retournez jusqu'à ce que vous l'ayez trouvé: car il existe.

Secondement, évitez de répéter les décisions des gens du métier: ils préfèrent presque toujours le difficile

(1) Μάλα γὰρ φιλοσοφῶν τίτο τὸ πάθος τὸ θαυμάζειν οὐ γὰρ ἄλλη ἄρχη φιλοσοφίας, ἢ αὕτη. Plat. Theæt. p. 7. l. 13.

cile au beau. Cet avertissement n'est pas moins utile que le précédent, parce que telle est en général la routine des Artistes ordinaires, qu'ils n'estiment que le travail sans faire cas du savoir. Aussi est-il de fait que cette fausse prévention est très-préjudiciable à l'Art, & qu'il est arrivé de-là que dans nos tems modernes le beau semble en avoir été banni. Ce sont ces Artistes pédantesques, ces Peintres froids; incapables de sentir le beau, ou de le rendre, qui ont introduit dans les compositions des plafonds & des voutes cette multitude de raccourcis outrés. L'artifice de ces raccourcis est devenu tellement le partage des plafonds, qu'on taxe le Peintre d'ignorance lorsque les figures de sa composition ne paroissent pas toutes vues d'en bas. C'est d'après ce goût corrompu qu'on juge ordinairement les deux ovales du plafond de la galerie à la Villa Albani, peints par Raphaël Mengs, & qu'on leur donne la préférence sur le tableau capital du milieu, exécuté par le même Maître. Ce grand homme, qui avoit prévu ce jugement, avoit dit en travaillant qu'il vouloit donner de la pâture aux sens grossiers de ces juges du goût par l'artifice des raccourcis & par le jet des draperies dans le nouveau style des coupoles d'églises. L'Amateur ne manquera pas d'y conformer son jugement, pour peu qu'il craigne d'être taxé de singularité, ou d'être exposé à la contradiction. L'Artiste, qui cherche les suffrages du grand nombre, marche avec confiance sur la route battue, & croit peut-être montrer plus de talent quand il produit sur le marbre un réseau travaillé à jour, que lorsqu'il en tire une figure exécuté d'un dessin pur.

Troisièmement, faites, à l'imitation des anciens Artistes, une différence entre l'essentiel du dessin & les accessoires, soit pour que votre jugement ne tombe pas à faux en relevant des choses qui ne méritent aucun exa-

men, soit aussi pour que votre attention puisse se diriger & se fixer sur le véritable but de l'art du dessin. Rien ne prouve mieux le peu d'attention qu'apportoient les anciens Artistes à rendre les choses qui étoient pour ainsi dire hors de leur sphere, que, par exemple, les vases peints, où l'on voit quelquefois la chaise d'une figure assise indiquée par un simple bâton posé horizontalement, sans s'embarrasser comment on pourra se représenter la figure assise: mais en revanche cette même figure vous fera connoître toute l'habileté du Maître. Cependant je ne prétens pas à la faveur de ces conseils louer le médiocre, ni pallier les défauts réels qui se trouvent quelque fois dans l'antique; mais lorsque je vois dans le même ouvrage la figure principale d'une beauté supérieure, & les détails, ou les attributs d'un travail entièrement inférieur, je crois qu'on en peut tirer l'induction que les Anciens regardoient ces négligences de la forme & de l'exécution comme des accessoires, ou, comme les appelloient les Artistes Grecs des *parergons*. Il ne faut pas envisager ces parergons comme les épisodes d'un poëme, ou comme les discours dans une histoire, expédiens au moyen desquels le Poëte & l'Historien cherchent à déployer tout leur art. Le cigne qui est aux pieds de la belle figure de l'Apollon de la Villa Médicis, a besoin d'être jugé avec cette indulgence: il est certain qu'il ressemble plus à une oie qu'à un cigne. Quoiqu'il en soit, je ne veux pas établir de règle en faveur de tous les parergons, parce que je ne pourrois jamais la soutenir contre les rapports des Ecrivains, ni contre l'inspection des yeux. A une infinité de figures revêtues de leur armure nous voyons que les moindres franges des cottes d'armes sont indiquées; & dans quelques statues il se trouve des pieds où les plus petits accessoires de la chaussure sont travaillés avec la dernière délicatesse. Nous apprenons des
anciens

anciens Auteurs, que tous les travaux du Jupiter de Phidias étoient d'un extrême fini, & nous savons quels soins Protogene avoit employé dans son tableau du chasseur Jalyfus pour rendre parfaitement une perdrix, sans parler d'une infinité d'autres ouvrages.

Quatrièmement, gardez-vous de faire tomber votre critique sur les anciens Artistes, lorsque vous trouvez des parties manifestement défectueuses dans les gravures, auxquelles vous êtes obligés d'avoir recours, faute de pouvoir contempler les monumens mêmes; soyez assuré que les défectuosités sont ou du Dessinateur ou du Restaurateur. Quelquefois ils partagent la faute: ce qui a lieu surtout par rapport aux Gravures de la galerie de Giustiniani, dans laquelle toutes les statues ont été restaurées par les ouvriers les plus mal-adroits, & dans laquelle tout ce qui est véritablement antique a été dessiné par des gens peu faits pour l'antique. Appuyé de cette expérience je prononce sur les jambes médiocres d'un beau Bacchus, soutenu par un Satyre, statue conservée à la bibliothèque de St. Marc à Vénise ⁽¹⁾, & je décide que le médiocre est une addition moderne.

Après avoir discuté dans ce chapitre le dessin des parties de la figure humaine, nous passons à celui de la forme des animaux. Chez les Grecs l'étude de la nature des animaux ne fut pas moins l'objet de leurs Artistes qu'elle étoit celui de leurs Philosophes. Nous savons que plusieurs Statuaires se firent une grande réputation par la manière supérieure avec laquelle ils rendoient les animaux. Calamis se distingua dans l'art de représenter les chevaux & Nicias dans celui de rendre les chiens. La vache de Myron est plus célèbre que ses

V.
Du dessin
des Animaux
des Maîtres
Grecs.

U 3

autres

(1) Zanetti, stat. di Venez, P. 2. tav. 26.

autres ouvrages, & a été chantée par plusieurs Poètes, dont les vers nous sont parvenus. On vantoit encore un chien de cet Artiste, ainsi qu'un veau de Menechmus ⁽¹⁾. Nous lisons que les anciens Artistes faisoient des bêtes féroces d'après le naturel, & que Palitele avoit devant lui un lion vivant, lorsqu'il fit ce roi des animaux ⁽²⁾.

Il s'est conservé des lions & des chevaux d'une grande beauté, tant de ronde-bosse & de demi-bosse, que sur des médailles & sur des pierres gravées. Le lion assis de marbre blanc, plus grand que le naturel, le même qui étoit placé autrefois au port du Pirée d'Athene & qui décore maintenant l'entrée de l'Arsenal de Venise, est rangé avec raison parmi les plus beaux monument de ce genre. Le lion sur ses pieds du palais Barberini, aussi plus grand que le naturel & enlevé d'un tombeau, montre ce Roi des animaux dans sa majesté terrible. De quelle beauté de dessin & de coin ne sont pas les médailles de la ville de Velia! Au reste ceux qui ont observé plus d'un lion dans la nature, nous assurent que les figures antiques de ces animaux renferment quelque chose d'idéal qui les distingue des lions vivans.

Peut-être que les Artistes modernes, n'ont pas surpassé les anciens dans l'art de rendre les chevaux, comme l'avance l'Abbé du Bos, qui soutient que les chevaux Anglois surpassent en beauté ceux de la Grece & de l'Italie. Il est certain que les jumans Napolitaines & Angloises, saillies par des étalons Andalous, produisent une race de chevaux plus noble, & qu'on se sert de cette industrie pour perfectionner les haras de ces pays. Quoiqu'on pratique cet expédient dans d'autres climats, il n'a pas tou-

(1) Plin. L. 34. c. 19.

(2) Id. L. 36. c. 5.

toujours le même succès, & il en résulte souvent le contraire. Les chevaux Germains, que César trouvoit très-mauvais, sont aujourd'hui très-bons; & les chevaux Gaulois fort estimés de son tems sont présentement les moindres de l'Europe. Les Anciens ne connoissoient pas la belle race des chevaux Danois, & celle des chevaux Anglois leur étoit pareillement inconnue; mais ils avoient les chevaux de Capadoce & d'Epire, ainsi que les plus beaux de tous, ceux de Perse, de l'Achaïe, de Thessalie, de Sicile, de Thyrrhénie, de Celtie ou d'Espagne. Platon fait dire à Hippias: „Notre climat produit la plus belle „race de chevaux (1).“ C'est donc un jugement un peu hasardé, lorsque le même Abbé cherche à étayer son opinion de quelques défauts du cheval de Marc-Aurele: cette statue renversée & enfouie a dû naturellement souffrir de ces accidens. Quant aux chevaux de Monte Cavallo, qu'il dit défectueux, je nie tout net la chose & je soutiens que ce qui est antique est très-bon.

Quand nous n'aurions d'autres chevaux antiques que ceux dont nous venons de parler, nous pouvons poser en fait, que les Statuaires de l'Antiquité, qui avoient occasion de poser mille statues équestres contre une seule qu'on érige de nos jours, connoissoient aussi bien les qualités d'un bon cheval que leurs Ecrivains & leurs Poètes: nous ne pouvons douter que Calamis n'ait eu autant de sagacité qu'Horace & Virgile à bien saisir les qualités & les beautés d'un cheval. Il me semble que les deux chevaux en question du mont Quirinal à Rome, les quatre chevaux de bronze posés sur le portrait de l'église de St. Marc à Venise, sont tout ce que nous pouvons voir de plus beau dans ce genre; la tête du cheval de l'Empereur Marc-Aurele ne sauroit être ni mieux tournée, ni plus spiri-

(1) Hipp. maj. p. 348. ed. Basl.

spirituelle dans la nature. Les six chevaux de bronze qui décoreoient le frontispice du théâtre d'Herculanum, étoient de la plus grande beauté, mais de race légère, comme les chevaux barbes: des débris de ces chevaux on en a composé un seul, qu'on voit aujourd'hui dans la cour du cabinet des Antiques de Portici. Deux autres petits chevaux de bronze, conservés pareillement parmi les Antiques de ce cabinet, méritent une place parmi les monumens les plus précieux de ce genre. Le premier, monté par son cavalier, fut découvert au mois de mai 1761 dans les fouilles d'Herculanum; mais les jambes du cheval & du cavalier manquoient, ainsi que le bras droit de celui-ci. On a aussi trouvé la base garnie d'argent de ce dernier morceau. Le cheval représenté au galop & appuyé contre un gouvernail, est de la longueur de deux palmes de Naples; il a les yeux d'argent, une rose du même métal sur le front & attachée à la bride, ainsi qu'une tête de Méduse sur le poitrail. La bride est de cuivre. La figure du Cavalier qui ressemble à Alexandre le grand, a pareillement les yeux d'argent: son manteau est attaché sur l'épaule droite avec une agraffe d'argent. Il tient de la main gauche le fourreau de son épée, ce qui fait présumer qu'il tenoit l'épée de la main droite qui manque. Cette figure a un palme Romain & dix pouces de hauteur. L'autre cheval a été trouvé également mutilé & sans Cavalier. Depuis le tems de cette découverte on a trouvé dans le même endroit un autre cheval de même grandeur, monté par une Amazone; ce cheval dans l'action de sauter, repose du poitrail sur un Hermès. On a quelques médailles de Syracuse & d'autres endroits sur lesquelles il y a des chevaux d'une grande beauté de dessin. L'Artiste, qui a gravé les trois lettres initiales de son nom, MYΘ, sous une tête de cheval sur une belle cornaline du cabinet de Stosch, étoit sûr du succès

succès de son travail & de l'approbation des Connoisseurs ⁽¹⁾.

Je répéterai à cette occasion l'observation que j'ai faite ailleurs ⁽²⁾, savoir que les anciens Artistes n'étoient pas plus d'accord sur le mouvement successif des chevaux, c'est à dire sur leur maniere de lever & de porter les pieds en avant, que ne le sont quelques Auteurs modernes qui ont traité cet article. Quelques uns prétendent ⁽³⁾ que les chevaux levent les deux jambes de chaque côté en même tems, & telle est l'allure des quatre chevaux antiques de Venise, des chevaux de Castor & de Pollux du Capitole, de ceux de Nonius Balbus & de son fils à Portici. D'autres sont persuadés que les chevaux se meuvent en ligne diagonale, ou en forme de croix ⁽⁴⁾, qu'après avoir levé le pied droit de devant ils levent le pied gauche de derriere, ce qui est fondé sur l'expérience & sur les loix de la mécanique. C'est ainsi que levent les pieds le cheval de Marc-Aurele, les quatre chevaux de son char sur le bas-relief du Capitole, ainsi que ceux de Titus sur l'arc qui porte le nom de cet Empereur.

On voit encore à Rome d'autres animaux de fabrique Grecque, exécutés en pierres dures & en marbre. A la Villa Négroni il y a un très-beau tigre de basalte, monté par un très-bel enfant de marbre. On voyoit encore à Rome un grand & beau chien de marbre, qui a passé en Angleterre depuis quelques années. Peut-être ce chien est-il de la main de Leucon, renommé dans ce genre de travail ⁽⁵⁾. La tête du bouc si connu du Palais Giustiniani n'est pas antique.

La

(1) Desf. des Pier. gr. du cab. de Stofch, p. 543. Monum. Ant. ined. p. 238.

(2) Desf. des Pier. gr. du cab. de Stofch, p. 570.

(3) Borel. de motu Animal. P. 1. c. 20. Baldinuc. Vite de Pitt. T. 2. p. 59.

(4) Magalotti Letteri.

(5) Anthol. L. 6. c. 1. ep. 2. p. 411.

La matiere n'est pas épuisée par ces observations sur le dessin du nud des Artistes Grecs, je le sens; mais je crois avoir donné le fil qu'on peut suivre avec sûreté pour se tirer de ce labyrinthe. Rome est l'endroit le plus convenable pour vérifier & pour appliquer toutes ces observations: mais ce n'est pas en courant qu'on parviendra à les apprécier & à en tirer de l'utilité. Les choses qui pourroient paroître d'abord peu conformes aux notions répandues dans ce traité, se rapprocheront du sens de l'Auteur à raison de l'attention qu'on apportera à l'examen des objets, & confirmeront enfin que les principes qu'il cherche à établir sont le fruit de plusieurs années d'expérience.





CHAPITRE V.

Du dessin des figures drapées.

Après avoir traité dans le chapitre précédent le dessin du nud des Artistes Grecs, je me propose dans celui-ci d'examiner le dessin des figures drapées. La discussion de la draperie est d'autant plus nécessaire dans une Histoire systématique de l'Art, que la plupart des Traités qu'on nous a donnés jusqu'ici de l'habillement des Anciens sont plus savans qu'instructifs, & si vagues qu'un Artiste pouroit les avoir tous lus & n'en être souvent que plus embarrassé. Ces Traités ont été compilés par des gens qui n'avoient que la science des livres, sans avoir la connoissance intuitive des ouvrages de l'Art. Il faut avouer aussi qu'il est très-difficile de déterminer exactement tous les points relatifs à cet objet, & mon dessein n'est pas de donner des recherches.

Introduc-
tion.

ches détaillées sur cette partie. Il suffit de l'inspection des yeux pour sentir la vérité des paroles de Pline, lorsqu'il dit, que les Grecs étoient dans l'habitude de ne rien voiler, tandis que les Romains, suivant un usage contraire, drapoient leurs figures & revêtoient surtout celles de leurs héros de la cuirasse ⁽¹⁾. En conséquence de ce principe je commencerai ce chapitre par la discussion de l'habillement des femmes, & je le finirai par l'indication du vêtement des hommes.

I.
De l'habil-
lement des
femmes.

Je parlerai d'abord des étoffes, puis des différentes parties & formes de l'habillement des femmes, & enfin de la parure & de l'élégance soit de leurs habits même, soit du reste de leur ajustement.

A.
De l'étoffe
du vêtement.

A l'égard du premier point, le vêtement des femmes étoit en partie de toile ou d'autre étoffe légère, & même de soie dans les tems postérieurs, en partie aussi de drap. Il y avoit pareillement des habits tissus d'or.

a. De la toile
& d'autres
étoffes légè-
res.

Dans les ouvrages de sculpture, comme dans ceux de peinture, on reconnoît la toile à sa transparence & à ses petits plis unis. Les Artistes donnerent cette sorte de draperie à leurs figures, non pas tant parce qu'ils imitoient le linge mouillé, dont ils couvroient leur modèle, que parce qu'au rapport de Thucydide ⁽²⁾, les anciens habitans d'Athene, ainsi que d'autres peuples de la Grece, s'habilloient de toile ⁽³⁾, ce qu'il ne faudroit entendre d'après Herodote que de la tunique des femmes ⁽⁴⁾. Les Athéniennes portoient encore des habits de lin peu de

(1) Græca res est, nihil velare;
at contra Romana ac militaris, tho-
races addere. Plin.

(2) L. 1. p. 3. l. 1.

(3) Aeschil. Sept. contr. Theb.
v. 1047. Theocrit. Idyl. 2. v. 72.

(4) L. 5. p. 201. l. 16.

de tems avant le siècle des Ecrivains que nous venons de citer ⁽¹⁾, & Thucydide, dans sa description de la peste d'Athene, parle de chemises d'une toile très-fine ⁽²⁾. Du reste si l'on aime mieux prendre pour une étoffe légère la draperie des figures de femmes qui paroît de toile, cela ne change rien à ma thèse. Il faut bien cependant que les vêtemens de toile aient été d'un usage fréquent chez les Grecs, puisque c'étoit dans l'Elide qu'on cultivoit & qu'on mettoit en œuvre le lin le plus beau & le plus fin ⁽³⁾. Il en étoit de même des Romains. L'on sait que les Samnites portoient des habits de toile dans leurs expéditions, & que les Ibériens de l'armée d'Annibal étoient vêtus de vestes de lin couleur de pourpre ⁽⁴⁾. De-là on peut croire avec assurance que les étoffes de lin n'étoient pas si rares à Rome, que le prétendent quelques Ecrivains d'après un passage mal-entendu de Pline, où cet Auteur remarque en citant Varron, que les femmes de la maison de Seranus à Rome n'avoient point porté d'habits de lin ⁽⁵⁾.

Les étoffes légères étoient principalement d'un coton qu'on cultivoit & qu'on travailloit dans l'île de Cos ⁽⁶⁾; c'étoit un habillement de femmes, tant chez les Grecs que chez les Romains. Lorsque les hommes se servoient d'habits de coton, ils passoient pour des efféminés ⁽⁷⁾. Cette étoffe étoit quelquefois rayée ⁽⁸⁾. C'est ainsi qu'on voit vêtu Charéa travesti en Eunuque dans le Térencia du Vatican. Souvent aussi la même

b. Du coton.

X 3

étoffe

(1) Eurip. Bacch. v. 819.

(5) Plin. L. 19. c. 2. §. 1.

(2) *λεπτών ἱματίων καὶ σιδέων*,
L. 2. p. 64. l. 4.

(6) Salmaf. Exerc. in Solin. p.
296. A.

(3) Paus. L. 5. p. 384. l. 31.
Plin. L. 19. c. 4.

(7) Plin. L. 11. c. 27.

(4) Polyb. L. 3. p. 264. A. Liv. 2. p. 15.
L. 22. c. 46.

(8) Ruben. de re vest. L. 1. c.

étoffe est ornée de toutes sortes de fleurs (1). On fabriqua aussi des étoffes légères à l'usage des femmes du duvet qui croît sur de certains coquillages (2), & dont on fait encore aujourd'hui, surtout à Tarente, des gants & des bas très-fins & très-chauds pour l'hiver. Les Anciens avoient des étoffes si transparentes qu'ils les appelloient des brouillards, & Euripide dans la description du manteau dont Iphigénie se couvrit le visage, dit qu'il étoit si clair qu'elle pouvoit voir au travers.

c. De la soie.

On croit reconnoître l'habillement de soie sur quelques peintures antiques à la diversité de la couleur qui paroît sur la même draperie, & qu'on appelle couleur changeante, *colore cangiante*, ainsi qu'on le voit clairement au tableau, nommé vulgairement la Nôce Aldobrandine, & aux copies des autres Peintures découvertes à Rome & détruites depuis, morceaux qui se trouvent à la bibliothèque du Vatican & au cabinet du Cardinal Alexandre Albani. Les habits nuancés se remarquent encore plus fréquemment dans plusieurs Peintures d'Herculanum, comme on l'a observé dans le catalogue & dans la description de quelques morceaux (4). Cette couleur changeante des draperies vient de la superficie polie & du reflet grêle de la soie; effet que ne sauroient produire ni le drap ni le coton, à cause de leur fil velu & de leur surface cotoneuse. C'est là ce que Philostrate veut indiquer, lorsqu'en parlant du manteau d'Amphion, il dit qu'il n'étoit pas d'une seule couleur, mais qu'il en changeoit suivant les différens points de la vision (5). Les Auteurs

(1) ἱμάτιον ποικίλον πᾶσιν ἄνθρωποις πεποι κλημένον. Plat. Polit. L. 8. p. 450. l. 16.

(2) Salmast. Not. in Tertul. de Pallio, p. 172. 175.

(3) Turneb. advers. L. 1. c. 15. p. 15.

(4) Bayardi, Catal. Ercol. p. 47. D. 244. p. 117. N. 593. Pitt. Ercol. T. 2. tav. 5. p. 27.

(5) Icon. L. 1. N. 10. p. 779.

teurs anciens nous laissent ignorer si, dans les meilleurs tems de la Grece, les Dames Grecques ont porté des habits de soie; mais nous voyons qu'il faut que les Artistes aient connu ces sortes d'étoffes & qu'ils en aient revêtu leurs modeles. La mode de porter de la soie fut inconnue à Rome jusqu'au tems des Empereurs; mais dès que le luxe ne trouva plus de frein, on fit venir des étoffes de soie des Indes, & les hommes même s'en habillèrent (1). Cette fureur de porter de la soie fut causée qu'elle fut prohibée par une loi de Tibere. Sur plusieurs draperies des peintures antiques on voit une couleur changeante particuliere, un rouge & un violet, avec un bleu céleste, ou un rouge dans les enfoncemens & un verd dans les saillies, ou bien un violet dans les enfoncemens & un jaune dans les saillies. Ces nuances dénotent des étoffes soyeuses, mais des étoffes tissues de maniere que le fil de la chaîne & celui de la trame, avoient été teints à part chacun de l'une de ces deux couleurs. Au moyen de cet artifice les couleurs s'éclaircissent mutuellement dans le jet des draperies, selon la direction des plis. La matiere qui recevoit le plus communément la couleur de pourpre étoit de laine; mais il y a apparence qu'on l'a donnée aussi à la soie. Il y avoit deux sortes de pourpres: la premiere sorte étoit violette (2), VANTHINOS (3), couleur que les Grecs désignoient par un mot qui signifie proprement couleur de mer (4), & qui nous indique le pourpre de Tarente (5): la seconde, qui étoit cette couleur précieuse, nommée la pourpre de Tyr, ressembloit à notre laque.

L'ha-

(1) Tacit, Annal. L. 2. c. 33.

(2) Corn. Nep. Fragm. p. 158. ed. in us. Delph. Colonn. de Purp. p. 6.

(3) Plin, L. 21. c. 14.

(4) Excerpt. Polyb. L. 31. p. 177.

l. 5. Conf. Hadr. Jun. Animadv. L. 2. c. 2. Bochart, Hieroz. T. 1. p. 730.

(5) Horat, L. 2. ep. 1. v. 207.

d. Du drap.

L'habillement de drap sur les figures se distingue facilement de celui de toile & d'autres étoffes légères. Un Artiste François, qui n'a remarqué sur le marbre que des étoffes fines & transparentes ⁽¹⁾, ne s'est rappelé que la Flore Farnese & d'autres figures drapées de la même manière. On peut avancer hardiment qu'il s'est conservé autant de statues de femmes vêtues d'étoffes de laine que de statues ajustées de draperies légères. Le drap est connoissable à l'ampleur de ses plis, ainsi qu'aux ruptures qu'il contractoit lorsqu'on le plioit: nous parlerons ci-après de ces ruptures.

e. Des draps d'or.

J'ajouterai aux différentes étoffes qui entrent dans l'ajustement des femmes, les étoffes d'or, quoiqu'elles ne soient pas proprement de notre ressort: c'est pour remarquer toutes les sortes d'habits, car d'ailleurs il n'y a point de figures peintes en drap d'or. Les riches étoffes des Anciens n'étoient pas fabriquées, comme celles des modernes, d'un fil d'or ou d'argent très-mince, filé sur une trame de soie, mais elles étoient tissues d'un or sans aucun alliage. C'est ce que nous apprend Pline, lorsqu'en parlant d'Agripine épouse de Claude, il dit que cette Princesse assista à une Naumachie, ou au spectacle d'un combat naval, vêtue d'un Paludamentum, tissu d'or pur. *Nos vidimus Agrippinam Claudii principis, edente eo navalis proelii spectaculum, indutam paludamento auro textili, sine alia materia* ⁽²⁾. Ce même auteur rapporte que Tarquinius Priscus ou Tarquin l'ancien avoit déjà porté une robe d'or *Tunicam auream*. Depuis mon séjour à Rome on a découvert deux urnes funéraires dans lesquelles il y avoit des habits faits

(1) Falconet, Réfl. sur la Sculpt.
p. 52. 58.

(2) Plin. L. 33. c. 19. p. 39. Dio.
Cass. L. 60. p. 687.

faits d'un or pur, que les possesseurs firent fondre sur le champ. Les Peres du college Clémentin, dans la vigne desquels on a trouvé la dernière urne de basalte verdâtre, ont avoué d'avoir tiré de leurs habits quatre livres d'or; mais il est probable qu'ils n'ont pas accusé juste. Quelques pieces de galons d'or du cabinet d'Herculanum peuvent nous donner une idée de cette sorte d'étoffe; ces pieces sont pareillement fabriquées d'or pur.

Quant au second point des habits de femmes, c'est à dire, quant à leurs différentes especes & formes, il faut y remarquer trois pieces, la tunique, la robe & le manteau, dont la forme est la plus naturelle qu'on puisse imaginer. Dans les tems les plus reculés de la Grece, les femmes suivoient la mode Dorienne par rapport à leur habillement (1). Dans les tems postérieurs les Ioniens se distinguerent des autres. Mais il paroît que, dans la représentation des figures divines & héroïques, les Artistes s'en tinrent à la façon antique.

B.
Des différen-
tes sortes &
formes d'ha-
bits de fem-
mes.

La tunique qui tenoit lieu de chemise, se voit à plusieurs figures deshabillées ou dormantes, comme à la Flore Farnese, aux statues des Amazones du Capitole, à la prétendue Cléopâtre de la Villa Mattei, & à une belle Hermaphrodite du palais Farnese. La plus jeune des filles de Niobé qui se jette dans le sein de sa mere, n'est vêtue que de la tunique. Les Grecs nommoient ce vêtement CHITÔN (2); les femmes qui n'étoient vêtues que de la tunique, avec laquelle elles couchoient, s'appelloient MONOPEPLOI (3), ou bien MONOCHITONES (4). A ce qu'on voit par les figures que nous

a. De la tu-
nique.

venons

(1) Herodot. L. 5. p. 201. l. 18.

(2) Achil. Tat. Erot. L. 1. p. 9, l. 3.

(3) Eurip. Hecub. v. 933.

(4) Plutarch. Syll. p. 855. l. 21.

venons de citer, la tunique étoit de lin ou d'une étoffe légère, sans manches, & attachée avec un bouton sur les épaules, de sorte qu'elle couvroit toute la poitrine, à moins qu'on ne la détachât de dessus les épaules. C'étoit un vêtement de cette espèce que portoient les filles Lacédémoniennes, & cela sans ceinture ⁽¹⁾. Au haut du cou on remarque quelquefois une bande pliée d'une étoffe plus fine, ce qui peut bien mieux être appliqué, d'après la description que Lycophron nous donne de la tunique d'homme, à la chemise dans laquelle Clytemnestre embarrassa Agamemnon, lorsqu'elle le fit assassiner ⁽²⁾, qu'aux tuniques de femmes.

Un Ecrivain moderne prétend qu'il n'étoit pas permis aux Dames Romaines de porter des chemises d'homme avec des manches, mais peut-être a-t-il voulu dire des tuniques. Quoiqu'il en soit je voudrois voir la preuve de cette assertion ⁽³⁾. Je ne me rappelle pas d'avoir vu des tuniques avec des manches longues & étroites à des figures d'hommes, ni Grecques, ni Romaines, à l'exception des figures théâtrales. Mais sur quelques tableaux d'Herculanum on voit des robes avec des manches courtes, qui ne descendent que jusqu'au milieu du bras supérieur, robes qu'on appelloient de-là *Colobia*. Les seules figures, qui représentent des personnages comiques ou tragiques, sont ajustées d'habits d'hommes avec des manches longues & étroites, ainsi que nous le voyons à deux petites statues de Comiques à la Villa Mattei, & à une autre semblable à la Villa Albani, de même qu'à une figure tragique sur un tableau d'Herculanum ⁽⁴⁾. Cependant cette représentation

(1) Schol. ad Eurip. Hec. l. c.

(3) Nadal, Diss. sur l'habil. des

(2) Alex. v. 1100. Conf. Casaub. Anim. in Suet. p. 28. D.

Dam. Romi.

(4) Pitt. Erc. T. 4. tav. 41.

sentation est encore plus évidente & se voit à un plus grand nombre de figures sur un bas-relief de la Villa Pamfili, que j'ai fait connoître dans mes Monumens de l'Antiquité ⁽¹⁾. Les valets de comédie portent dessus l'habillement à longues manches étroites, une casaque courte avec des demi manches ⁽²⁾. Je reviendrai encore sur ce sujet ci-après à l'article de la tunique des hommes.

J'ai dit exclusivement que les manches longues & étroites ne se trouvent pas aux figures d'homme Grecques & Romaines, les figures théâtrales exceptées; & j'ajouterai ici que ces mêmes manches sont appropriées à toutes les figures Phrygiennes, ainsi qu'on le voit aux belles statues de Pâris dans les palais Lancellotti & Attemps, & à d'autres figures du même personnage, tant sur les bas reliefs que sur les pierres gravées. De-là vient que Cybele ⁽³⁾, comme Divinité Phrygienne, est toujours figurée avec des manches de la forme en question, ainsi qu'on le remarque à la figure de ronde-bosse de cette Déesse, conservée au cabinet du Capitole. Il résulte du même principe qu'Isis, envisagée comme une Divinité étrangère, est la seule Déesse, conjointement avec Cybele, qui ait des manches longues & étroites. Les figures, qui doivent désigner des nations barbares, ont coutume d'être ajustées à la Phrygienne, ayant les bras revêtus de manches. Lorsque Suétone parle d'une toge Germanique, il paroît entendre par-là une robe avec des manches faites de cette manière ⁽⁴⁾.

La robe des femmes ne consistoit ordinairement qu'en deux longues pieces de drap, sans coupe & sans forme, b. De la robe, & particulièrement de la robe carrée.

Y 2

(1) Monum. Ant. ined. No. 189.

(3) Monum. Ant. ined. No. 8.

(2) Pitt. Erc. T. . tav. 33.

(4) Sueton. Domit. c. 4.

forme, cousues seulement dans leur longueur & attachées sur les épaules par un ou plusieurs boutons: c'est ainsi que Joseph nous décrit les robes ordinaires ⁽¹⁾. On substitua quelquefois au bouton une agraffe pointue. Les femmes d'Argos & d'Egine portoient ces sortes d'agrafes plus grandes que celles d'Athene ⁽²⁾. C'étoit-là ce qu'on appelloit la robe carrée, & Saumaïse se trompe lorsqu'il avance qu'elle étoit taillée en rond ⁽³⁾; il donne la forme du manteau à la robe & celle de la robe au manteau. Cette robe, qui se passoit aussi par dessus la tête, étoit l'ajustement le plus ordinaire des figures divines ou de celles des temps héroïques. Les robes des jeunes Lacédémoniennes étoient ouvertes en bas sur les côtés ⁽⁴⁾, & voltigeoient librement comme on le voit aux figures des Danseuses.

aa. De la robe avec des manches étroites & cousues.

Les femmes portoient encore des robes avec des manches étroites & cousues qui venoient jusqu'aux poignets & qui se nommoient de-là ΚΑΡΡÔΤΟΙ, de ΚΑΡΡΟΣ, le poignet ⁽⁵⁾. C'est ainsi qu'est vêtue l'ainée des deux plus belles filles de Niobé, & pareillement la prétendue Didon parmi les tableaux d'Herculanum: sur les vases peints on trouve encore un plus grand nombre de figures ajustées de cette manière. Quand les manches sont très-larges, comme à deux belles statues de Pallas de la Villa Albani, ce ne sont pas les manches de la robe qu'on voit, ce sont celles de la tunique. Pour lors elles ne sont pas coupées séparément, mais la partie de la robe carrée qui tombe de l'épaule sur le bras, se trouve arrangée en forme de manches au moyen de la cein-

(1) Ant. Jud. L. 3. c. 8. §. 4.

(2) Herodot. L. 5. p. 201. l. 24.

(3) Not. in Script. Hist. Aug. p. 389. D.

(4) Plutarch. in Numa, p. 140.

l. 19.

(5) Salmaf. in Tertul. de Pal.

p. 44.

ceinture. Quand ces robes, au lieu d'être cousues sur les épaules, sont attachées par des boutons, alors les boutons tombent sur les bras. Aux jours solennels les femmes portoient des robes de cette ampleur ⁽¹⁾. Mais dans toute l'Antiquité on ne trouve pas de manches larges plissées & retroussées, comme celles de nos chemises modernes, & comme le Bernin en a donné une à Sainte Véronique dans l'église de St. Pierre à Rome. D'autres Sculpteurs modernes en ont donné de semblables à leurs figures de femmes.

La robe ne se trouve jamais garnie de franges, ni à sa bordure d'en bas, ni ailleurs, ce que j'observe ici pour servir d'explication à ce que Callimaque, en parlant de la robe de Diane, appelle *LEGNÔTON*. Les Interprètes anciens & modernes se sont également trompés en rendant ce terme par celui de franges; le seul Spanheim a rencontré plus juste en l'expliquant par le mot de bandes brochées dans leur longueur. Callimaque introduit cette Déesse qui supplie Jupiter de lui accorder entr'autres choses la permission de porter sa robe retroussée jusqu'aux genoux ⁽²⁾. Mais ni les Peintures ni les Sculptures antiques ne nous offrent nulle part la robe de Diane garnie de bandes ou de franges dirigées de haut en bas: tout ce qu'on y voit, c'est que la bordure est indiquée par une large garniture brochée, qui ne se remarque nulle part plus distinctement qu'à la statue de cette Déesse, conservée au cabinet d'Herculanum & décrite au second

Y 3

cha-

(1) Liv. L. 27. c. ult. *amplissima vestis*.

(2) — καὶ ἐς γόνυ μέχρι χιτῶνα
Ζηνυδάμ λεγόντων —

Hymn. Dian. v. 11.

chapitre de l'Art des Etrusques. Je suis donc d'opinion que le mot de **LEGNÔTON** désigne la bordure garnie ou l'ornement de la robe.

bb. De la manière de re-trousser la robe, & d'attacher la ceinture.

Les filles aussi bien que les femmes attachoient leur robe sous le sein ⁽¹⁾, comme cela se pratique encore dans quelques endroits de la Grece ⁽²⁾, & de la même façon que la portoient les Grands-Prêtres des Juifs ⁽³⁾. C'étoit là ce qui s'appelloit *ceint en haut*, **BATHYZÔNOS**, épithete qu'Homere ⁽⁴⁾ & d'autres Poètes donnent assez communément aux femmes Grecques. L'expression de **BATHYZÔNOUS GYNAIKAS** qui revient si souvent, a été rendue par Barnes dans un endroit par *profunde succinctae*, & dans un autre par *demissas zonas habentes*: versions également fautives. Les Scholastes n'ont pas mieux saisi le sens de cet épithete, & lorsqu'il est dit dans l'*Etymolog. magno*, que c'est un surnom donné aux femmes barbares, on se fonde apparemment sur un passage d'Elchyle (Perf. v. 155.), où ce Poète nomme ainsi les femmes Persannes. Stanley a attrappé le vrai sens de ce mot; en le rendant par *alte cinctarum*, *les femmes ceintées en haut*. Le Scholaste de Stace ⁽⁵⁾ ne nous donne pas une trop haute idée de la figure de la Vertu, lorsqu'il nous dit qu'elle étoit représentée ceinte en haut. Le ruban, ou la ceinture, qui soutenoit ainsi la robe & que les Grecs nommoient **TAINIA**, *Strophium* ⁽⁶⁾ quelquefois *Mitra* ⁽⁷⁾, est visible à la plupart des figures.

(1) Val. Flac. Argon. L. 7. v. 355.

(2) Pocock's, Descr. of the East. T. 2. P. 1. p. 266.

(3) Reland. Antiq. Hebr. p. 145.

(4) Il. c. 590. Od. γ 154.

(5) Lutat. in Lib. 10. Theb. Stat.

(6) Aeschyl. Sept. contr. Theb.

v. 877. Catul. Epithal. v. 65. Je crois que *lustrantes* conviendrait mieux ici que *lustrantes*.

(7) Non. Dionys. L. 1. p. 15. v. 5.

p. 22. v. 12.

figures. A la petite Pallas de bronze de la Villa Albani ⁽¹⁾, ainsi qu'aux figures de femmes du plus beau vase de la collection d'Hamilton, on voit trois cordons avec un nœud se détacher des deux bouts de la ceinture attachée sur la poitrine. Cette ceinture forme sous le sein un nœud de ruban, & quelquefois un nœud en forme de rose, qu'on ne remarque pas aux deux plus belles filles de Niobé. A la plus jeune de ces filles, on voit les bouts de la ceinture passer sur les épaules & sur le dos; on les voit de même aux quatre Caryatides de grandeur naturelle, trouvées au mois d'avril 1761 à Monte Portio près de Frascati. Cette pièce de l'ajustement s'appelloit chez les Anciens, du moins dans les tems postérieurs, *succinctorium*, ou *bracile* ⁽²⁾. Les figures du Tércence du Vatican nous montrent, que la robe tenoit de cette façon à deux rubans, qui devoient être attachés sur le haut des épaules: car il y a des figures où ces bandes descendent des deux côtés. Au reste quand ils étoient attachés, ils soutenoient & relevoient la ceinture assujettie sous le sein. Il faut se représenter d'une bonne longueur la ceinture nommée TAINIA, puisque Chloé, dans le Roman de Longus, s'en sert au défaut d'une corde pour faire tirer son cher Daphnis de la fosse aux loups. Ce lien ne sauroit être un ajustement de tête, comme il est représenté dans la gravure. A quelques figures cette ceinture est aussi large qu'une fangle: c'est ainsi qu'on la voit à la Muse presque Colossale de la Chancellerie, à l'Aurore de l'arc de Constantin, & à une Bacchante de la Villa *Madama*. La Muse tragique, Melpomene, porte communément une ceinture large; sur

(1) La Chauffe Mus. Rom. Sect. 2. tav. 9. (2) Isidor.

sur une grande urne funéraire de la Villa Matteï, on voit la même Muse avec une ceinture brodée ⁽¹⁾. Uranie est aussi décorée quelquefois d'une pareille ceinture. Dans un fragment du Poète Turpilius, une jeune fille dit: „Malheureuse que je suis, j'ai perdu „une lettre, qui s'est échappée de mon sein.“ Un savant prétend inférer de ces paroles, qu'avec le tems on a donné à cette bande, où à cette ceinture une forme particulière ⁽²⁾. C'est ce qui ne s'en suit nullement: la belle affligée parle d'une lettre qu'elle avoit cachée entre sa tunique & sa robe sous la ceinture ⁽³⁾.

Les Amazones sont les seules qui ne portent pas la ceinture immédiatement au dessous du sein. Elles la portent, comme les hommes, sur les reins, & cela autant pour caractériser leur humeur belliqueuse, que pour tenir ou pour relever leur robe. Se ceindre, signifie chez Homère se préparer au combat. De-là cet ajustement des Amazones est à proprement parler une ceinture. La seule Amazone du palais Farnesé, au dessous du naturel, blessée & tombant de cheval, a ce ruban attaché au dessous du sein.

Nous voyons donc, par ce que nous venons de dire, de quelle maniere il faut entendre Philostrate, lorsqu'il dit que dans le tableau de Comus ce Dieu de la joie étoit peint entouré de femmes & d'hommes, & que ces derniers étoient représentés avec des souliers de femmes, le corps ceint & la robe retroussée contre l'usage, KAIZÔNNONTAS PARA TO OIKEION: c'est à dire

(1) Spon. Miscel. Antiq. p. 44.
Montfaucon, Ant. expl. T. I. P. pl. 66.

(2) Nadal. Diss. sur l'habil. des
Dames Rom. p. 251.

(3) *Me miseram, quod inter
vias epistola excidit mihi, inter
tuniculam & strophium collocata.*

à dire les hommes portoient la ceinture au dessous du sein comme les femmes ⁽¹⁾. A l'égard des fouliers de femme, les joueurs de flûtes paroissoient sur la scène avec une pareille chaussure, & le premier qui se présenta les pieds ainsi ajustés, fut Battulus d'Ephèse ⁽²⁾.

Vénus entièrement drapée est toujours figurée avec deux ceintures, dont la seconde est placée au dessous du corps inférieur. C'est ainsi qu'on voit cette seconde ceinture à la Vénus du Capitole, qui a une tête d'après le naturel & qui est placée à côté de Mars ⁽³⁾: elle se voit de même à la belle Vénus drapée qui étoit autrefois au palais Spada, & qui appartient aujourd'hui au Lord Egremont. Cette ceinture inférieure n'est le partage que de cette Déesse: c'est celle que les Poètes appellent la ceinture, ou le ceste de Vénus. Je ne sache personne qui ait jamais fait cette remarque. Lorsque Junon voulut enflâmer le cœur de Jupiter, elle pria Vénus de lui prêter cette ceinture mystérieuse: l'ayant obtenue elle la mit dans son giron, selon l'expression d'Homère ⁽⁴⁾, c'est à dire, autour & au dessous du corps inférieur qui est la place qu'elle occupe aux figures en question. Que l'on confronte avec cette explication ce que d'autres ont dit de la ceinture de Vénus ⁽⁵⁾, on verra que leur opinion n'est pas soutenable. Les anciens Commentateurs d'Homère n'ont pas mieux saisi le sens du Poète dans cet endroit. Il est certain que ΕΓΚΑΤΗΘΟ ΚΟΛΠΩ, *mets la ceinture dans le giron*, ne signifie pas, comme le Scholia

cc. De la ceinture, ou du ceste de Vénus.

(1) Philostr. L. 1. Icon. 2. p. 766.

(2) Liban. vit. Demosth.

(3) Mus. Capit. T. 3. tav. 20.

(4) Il. ζ. v. 219. 223. Conf. Non. Dionys. L. 2. p. 95. l. 17.

(5) Rigalt. Not. in Onofandri Stratag. p. 37. seq. Prideaux, Not. ad Marim. Arundel. p. 24. Ces deux Savans prennent la ceinture pour une robe.

liaïste le prétend, la même chose que KATAKRYPSOŃ IDIÔ KOLPÔ, *cache la dans le giron*. Eustathe, dans sa dérivation du mot KESTOS, n'en atteint pas mieux la vraie signification. Aristide, lorsqu'il parle de cette ceinture, ajoute: quelqu'en soit la forme, OSTIS POTE OUTOS O KESTOS ESTIN ⁽¹⁾. M. Martorelli, Professeur de langue Grecque à Naples, remarque fort judicieusement ⁽²⁾ que ce mot n'est pas un substantif, mais un adjectif, dont les Poètes Grecs des tems postérieurs se sont servis substantivement. Il semble aussi que l'Auteur d'une épigramme Grecque sur Vénus ⁽³⁾, n'a pas compris quelle ceinture désigne le mot KESTOS, l'ayant confondue avec la ceinture ordinaire qui se mettoit au dessous du sein, AMPHIMAZOISKESTOS ELIX. Par l'explication que nous venons de faire de la ceinture de Vénus, nous répandons du jour sur un passage de Pline, où cet Ecrivain nous parle de la statue d'un Satyre qui tenoit la figure d'un Bacchus, *Palla velatum veneris*, le corps ceint comme Vénus, du moins c'est ainsi que je l'entens. Ce passage a toujours paru obscur: de-là quelques Savans ont cru qu'il falloit lire *veneri* au lieu de *veneris*, comme si le Satyre amenoit Bacchus à Vénus. Mais Pline ne parle pas ici de groupe ⁽⁴⁾. Le ceste ou la ceinture que Junon emprunta de Vénus fut causée sans doute que les Syriens donnoient cet ajustement à la femme de Jupiter. Gori croit ⁽⁵⁾ que deux des trois Graces, qui sont sur une Urne funéraire, tiennent cette ceinture dans leurs mains, ce qui n'est pas aisé à prouver.

Quel-

(1) Aristid. iſthm. in Nept. p. 42. C.

(2) Comment. de Regia Theca Calamar. p. 153.

(3) Anthol. Epigr. Graec. L. 5. p. 231. a.

(4) Plin. L. 36. c. 4. §. 8.

(5) Mus. Etr. T. 1. p. 217.

Quelques figures vêtues de la simple tunique qui, détachée sur une des épaules tombe négligemment, n'ont point de ceinture. La prétendue Flore Farnèse ou plutôt une des Heures, nous offre cette ceinture qui tombe le long du corps inférieur. Antiope, mere d'Amphion & de Zéthus du même palais Farnèse, & une statue de la Villa Médicis, portent cette ceinture sur les hanches: c'est ainsi que Longus décrit ses Nymphes ⁽¹⁾. Les peintures ⁽²⁾, les marbres & les pierres gravées ⁽³⁾, nous offrent des Danseuses & des Bacchantes sans ceinture, ou la portant à la main, soit pour désigner leur mollesse voluptueuse, ainsi que nous voyons Bacchus qui n'en porte pas non plus, soit pour indiquer que la saltation ne permet pas au corps d'être gêné ou comprimé par aucun lien. Les tableaux d'Herculanum nous offrent deux jeunes filles sans ceinture ⁽⁴⁾; l'une tient de la main droite un plat de figures, & de la main gauche une aiguière penchée; l'autre porte un plat & une corbeille. Ces jeunes filles pouroient fort bien représenter les personnes qui servoient dans le temple de Pallas, & qui étoient appelées *DEIPNOPHOROI*, *porteurs de mets* ⁽⁵⁾. Les Auteurs des explications de ces peintures, ne nous en donnent point de ces figures qui ne signifient rien si elles ne représentent pas ce que je viens de dire. Cependant une épigramme Grecque nous apprend que l'Antiquité connoissoit la statue d'une Danseuse avec une ceinture ⁽⁶⁾. De plus les Anciens figuroient ainsi les femmes plongées dans l'affliction, surtout sur la perte de leurs parens & de leurs proches: c'est

d d. Des figures sans ceinture.

Z 2

ainsi

(1) Long. Past. L. 1. p. 10.

(2) Pitt. Erc. T. 1. tav. 31.

(3) Deser. des Pier. gr. du cab. de Stofch, p. 255. No. 1577.

(4) Pitt. Erc. T. 1. tav. 22. 23.

(5) Suidas in *Δειπνοφάγοι*.

(6) Anthol. L. 4. c. 35. p. 353. l. 13.

ainsi que Sénèque introduit les Troyennes, pleurant la mort d'Hector, *Veste remissa* (1). Un bas-relief de la Villa Borghese nous offre Andromaque, accompagnée des femmes Troyennes, & vêtue d'une robe traînante sans ceinture, recevant le corps de son époux aux portes de la ville de Troie (2). Dans ces cas le même usage étoit aussi introduit chez les Romains. L'ordre des Chevaliers, accompagnant le corps d'Auguste jusques à son tombeau, porta des robes traînantes (3).

C.
Du manteau
des femmes,
& de sa forme
circulaire.

La troisième pièce de l'habillement des femmes, étoit le manteau nommé par les Grecs ΠΕΠΛΟΝ, terme qui signifioit proprement le manteau de Pallas, & qui fut approprié ensuite aux manteaux des autres Divinités (4), ainsi qu'à ceux des hommes (5). Il n'étoit point carré, comme Saumaïse se l'est imaginé: c'étoit un drap coupé en rond, de la même façon que sont nos manteaux. Il y a grande apparence que le manteau des hommes a été de la même forme. Ce sentiment est à la vérité opposé à celui des Savans qui ont écrit sur l'habillement des Anciens, mais qui n'ont jugé pour la plupart que d'après des livres & des estampes peu fideles. Ne pouvant entrer ici dans les détails pour expliquer les anciens Auteurs, ni pour concilier ou refuter leurs Commentateurs, je me contente de les entendre relativement à la forme en question. Les Anciens parlent de manteaux carrés en général: ce qui ne fait aucune difficulté, lorsqu'on n'entend pas par-là du drap coupé en plusieurs angles droits, mais un manteau à quatre coins qui

(1) Troad. v. 83.

(2) Monum. Ant. ined. No. 135.

(3) Suet. Aug. c. 100.

(4) Non. Dionys. L. 2. p. 45.

l. 17.

(5) Aeschyl. Pers. 199. 468. 1035.

Sophocl. Trachin. v. 609. 684.

Eurip. Heracl. v. 49. 131. 604.

Helen. v. 430. 573. 1556. 1645. Ion. v. 326. Herc. Fur. v. 333.

qui prenoient la forme carrée d'après quatre petites houpes, quand on mettoit cet habillement.

A la plupart des manteaux, soit aux personnages des statues, soit aux figures des pierres gravées de l'un & l'autre sexe, il n'y a que deux glands de visibles, les deux autres se trouvent cachés par le jet du manteau. Quelquefois on en voit trois, comme à une Isis, exécutée dans le style Etrusque, à un Esculape de grandeur naturelle ainsi que la figure précédente, & à un Mercure sur un des deux beaux candelabres de marbre, du palais Barberini, de même qu'à l'Isis & à l'Esculape. On voit les quatre glands aux quatre coins du manteau à une des deux figures Etrusques ressemblantes & de grandeur naturelle, conservées au même palais, ainsi qu'à la Muse de la tragédie sur l'urne funéraire dont nous avons parlé ci-devant. Il est évident que ces glands ne sont point attachés à des angles, & le manteau ne peut pas avoir des coins, parce que s'il étoit coupé en carré, le jet des plis qui tombent de tous sens ne pourroit pas être ondoyant. Les manteaux des figures Etrusques jettent les mêmes plis, d'où il résulte qu'ils ont eu la même forme, ce qu'on peut voir sur le bas-relief de la Villa Albani, qu'on trouvera gravé dans le troisième volume de cette Histoire.

a. Du manteau garni de houpes, ou de glands.

Tout le monde peut se convaincre de ce que j'avance: on peut en faire l'essai avec un manteau cousu seulement de quelques points & s'en couvrir comme d'un drap rond à la façon des Anciens. La forme de nos chasubles, coupées presque en rond par devant & par derrière, indique assez qu'elles ont été anciennement toutes rondes & qu'elles ont eu la forme des manteaux, forme qu'ont encore aujourd'hui les chasubles Grecques. Cet ornement se mettoit par dessus la tête au moyen

d'une ouverture ⁽¹⁾, &, pour que le Prêtre fut moins gêné en officiant à l'autel, il étoit relevé par dessus le bras, de sorte que cette mante descendoit en forme d'arc par devant & par derriere. Les chasubles ayant été faites ensuite de riches étoffes on leur donna, autant par épargne que pour la commodité, la forme qu'elles avoient quand on les relevoient par dessus les bras, c'est à dire, la forme qu'elles ont aujourd'hui.

Quant aux manteaux, tant des figures d'hommes que de celles de femmes, il est à propos d'observer encore qu'on ne les trouve pas toujours mis ni arrangés à la façon ordinaire des autres vêtements, comme on peut s'en convaincre par l'inspection des yeux, mais qu'ils sont ajustés suivant l'idée, ou la convenance de l'Artiste. Ceci est si vrai qu'une statue impériale assise conservée à la Villa Albani & surmontée de la tête de Claude, est ajustée du paludamentum, ou de la chlamyde espece de manteau court, de maniere qu'il traîneroit à terre si la figure étoit debout. Le Statuaire qui avoit fait ce morceau jugea à propos de jeter une partie du manteau sur les cuisses de sa figure, pour ménager de beaux plis & pour ne pas laisser les deux jambes découvertes, ce qui auroit causé de la monotonie.

b. De la maniere de mettre le manteau,

Les Anciens avoient plusieurs façons de mettre & de jeter le manteau, *EPIBALLESTHAI*: la plus ordinaire étoit d'en croiser un tiers ou un quart qui, lorsque le manteau étoit mis, pouvoit servir à couvrir la tête. C'est ainsi que Scipion Nafica, suivant Appien ⁽²⁾, relevoit par dessus la tête le bord de sa toge, *KRASPEDON*. Quelques Auteurs ⁽³⁾, nous apprennent qu'on mettoit aussi

(1) Ciampini, Vet. Monum. T. I. c. 26. p. 239.

(2) Bel. Civ. L. I. p. 168. l. 6.

(3) Cuper. Apoth. Rom. p. 144.

aussi le manteau plié en double, ce qui formoit alors un plus grand volume, comme nous le voyons à quelques statues. Les manteaux des deux belles statues de Pallas de la Villa Albani sont agencés de cette manière: au lieu d'être arrangés sur les figures, ils passent sous le bras gauche, étant relevés par devant & par derrière sous l'égide le long de la poitrine, tandis qu'il sont attachés au-dessus de l'épaule droite.

Quand il est question d'un manteau plié en double, il faut entendre sans doute le double drap des Cyniques (1). Il est vrai pourtant que la statue d'un Philosophe de cette secte de grandeur naturelle & de la même Villa Albani, n'a pas le manteau plié de cette manière. Cette statue se distingue par une grande besace, faite comme une gibecière de chasseur, qui descend de l'épaule droite sur le côté gauche, par un bâton noueux & par des rouleaux d'écrits à ses pieds. Cependant comme les Cyniques ne portoient point de tuniques, ils avoient plus besoin que d'autres de doubler leur manteau: ce qui me paroît aussi plus concevable que tout ce qu'ont écrit la dessus les Saumaises & les autres Commentateurs. Le mot double ne peut pas non plus s'entendre de la manière de jeter le manteau, comme le prétendent les Savans: à la statue de notre Cynique le jet du manteau ne diffère pas de celui de la plupart des figures ajustées de ce vêtement.

c. Du manteau double des Cyniques.

La façon la plus ordinaire de jeter le manteau, c'est sous le bras droit, par dessous l'épaule gauche. Mais quelquefois les manteaux ne sont pas croisés & se trouvent attachés au dessus des épaules par deux boutons,

d. Autre façon de jeter le manteau des femmes.

(1) Horat. L. 1. ep. 17. v. 25.

boutons, comme nous les voyons à la belle & unique statue de Leucothoé de la Villa Albani, & à deux Caryatides de la Villa Negroni, toutes trois de grandeur naturelle. En voyant ces manteaux il faut supposer que le tiers au moins en étoit croisé, comme on le remarque sensiblement au manteau d'une figure de femme plus grande que nature dans la cour du palais Farnese: la partie rabattue de cette sorte d'habit, est retenue & attachée par la ceinture. La figure d'une Muse au dessus du naturel dans la cour de la Chancellerie, & celle d'Antiope du groupe nommé vulgairement le taureau Farnese, nous offrent une pareille mante traînante, où la queue est relevée & passée sous la ceinture. Le manteau s'attachoit aussi quelquefois par un nœud sous le sein, comme sont attachés les manteaux de quelques figures Egyptiennes & celui d'Isis en particulier, ce que j'ai déjà indiqué dans le second livre de cette Histoire. D'autres fois encore, au lieu de faire un nœud, on attachoit les deux bouts du manteau sous la poitrine avec une agraffe, PERONIS ⁽¹⁾, de sorte qu'il est à présumer que l'un des bouts descendoit le long de l'épaule & que l'autre passoit par dessous le bras. Je remarquerai comme une particularité que le torse d'une statue de la Villa du Comte de Fede, où étoit la fameuse Villa Adriana de Tibur, a par dessus son manteau attaché sur la poitrine comme celui d'Isis, une espèce de voile tissu comme un réseau. Ce réseau est apparemment la sorte de voile qui s'appelloit AGRŌNON. C'étoit une mode que suivoient les personnes qui célébroient les orgies de Bacchus ⁽²⁾, & c'étoit aussi un ajustement des figures de Tyrélias & des autres Devins ⁽³⁾.

Au

(1) Sophocl. Trachin. v. 942.

(2) Hesych. v. *Αγῶνον*.

(3) Poll. Onom. L. 4. Secg. 116.

Au lieu de ce grand manteau on étoit aussi dans l'usage d'en porter un plus petit, fait de deux morceaux, confus par en bas & attachés par dessus l'épaule avec un bouton, de façon qu'il y avoit deux ouvertures ménagées pour passer les bras. Les Romains appelloient ce manteau *Ricinium* (1). Quelquefois il descend à peine jusqu'aux manches, & il n'est souvent guere plus long que les mantelets de nos jours. En effet nous voyons sur quelques peintures d'Herculanum que ce vêtement est fait comme celui que portent les Dames d'aujourd'hui: c'est un mantelet léger, qui couvre les bras & qui paroît coupé en rond, de sorte qu'il falloit le passer par dessus la tête. C'est probablement là cette piece de l'habillement des femmes, que les Grecs nommoient ENCYCLION, ou CYCLAS, c'est à dire un habit rond, du mot de KYKLOS ainsi que de ceux d'ANABOLADION & d'AMPECHONION (2). La Flore du Capitole nous offre une singularité: c'est un manteau plus long, composé pareillement de deux pieces, l'une de devant l'autre de derriere. Ce vêtement est cousu des deux côtés de bas en haut & boutonné par dessus l'épaule, ayant des fentes pour passer les bras; en effet le bras gauche est passé dans une de ces ouvertures, tandis que le droit est couvert du manteau, mais laissant voir l'ouverture en question.

c. Du manteau court des Dames Grecques.

Les Savans, ayant trouvé différentes figures avec la tête couverte du manteau, ont pris en général cette draperie pour l'ajustement des Vestales, tandis qu'elle n'est propre qu'aux femmes. Tous les Antiquaires semblent surtout s'accorder à nommer Vestale une tête du cabinet

f. Du prétendu voile des Vestales.

(1) Varro de L. L. L. 4. c. 30.
Non. Marcel, c. 14. n. 33.

(2) Aelian. Var. hist. L. 7. c. 9.

binet Farnese, sans songer qu'il lui manque le principal caractère, savoir la mitre, ou d'avoir la tête ceinte d'une large bande qui descend sur les épaules ⁽¹⁾. C'est ainsi que sont figurées deux têtes rapportées par Fabretti ⁽²⁾, l'une exécutée sur une plaque de métal, l'autre gravée sur un onyx. On voit sur cette plaque le nom de la personne avec la légende: BELICIAE MODESTE, & sur le champ, auprès du buste, on lit V. V. ce qui signifie selon l'Ecrivain en question VIRGO VESTALIS. Sur la pierre on trouve au dessous de la figure: NERVIR V, que le même Antiquaire explique ainsi: NERATIA VIRGO VESTALIS. Une Vestale seroit aussi reconnoissable par une draperie ou un voile singulier nommé *suffibulum*, qui leur prenoit par dessus la tête & qui étoit d'une forme carrée oblongue. Les deux bouts d'une pareille mitre descendent sur la poitrine d'une figure plus petite que nature, conservée dans le palais Barberini. La tête antique manquant à cette figure, le Restaurateur moderne lui a donné une tête d'Isis.

D.
De la façon
de plier les
habits des
femmes.

Chez les Anciens on étoit fort dans l'usage de plier les habits & de les mettre en presse, ce qu'on faisoit surtout lorsqu'ils venoient d'être blanchis; & comme dans les tems les plus reculés de la Grece les vêtemens du sexe étoient blancs, il falloit en venir souvent au blanchissage ⁽³⁾. Les presses dont les Ecrivains font mention ⁽⁴⁾, attestent que les Anciens s'en servoient pour comprimer leurs habits: c'est ce qu'on voit surtout aux éminences & aux cavités des raies qui regnent par dessus les habillemens & qui représentent les ruptures des étoffes. Les

Statuai-

(1) Prudent. contra Sym. L. 2.
v. 1085.

(3) Homer. Il. 7. v. 419. Hesiod.
Op. v. 198. Anthol. L. 6. ep. 4.

(2) De Col. Traj. c. 6. p. 167.

(4) Turneb. Advers. L. 23. c. 19.
p. 768.

Statuaires de l'antiquité ont souvent indiqué ces ruptures dans leurs draperies. Pour moi je pense que les raies des vêtemens que les Romains nommoient *Rugas*, rides, étoient de ces sortes de ruptures, & non pas des plis repassés, comme l'a cru Saumaïse ⁽¹⁾, qui ne pouvoit guere rendre compte de ce qu'il n'avoit pas vu.

Après avoir parlé de la forme des habits, il ne fera pas hors de propos de discuter en peu de mots leurs couleurs, attendu que les écrits qui traitent de l'habillement des Anciens, n'en font presque pas mention.

E.
De la couleur de l'habillement.

A commencer par les figures divines, Jupiter se trouve avec une draperie rouge ⁽²⁾, & Neptune, si sa figure nous étoit parvenue en tableau, auroit un vêtement vert de mer, ou céladon, comme on avoit coutume de peindre les Néréides ⁽³⁾. Enfin tout ce qui avoit rapport aux Dieux marins, jusqu'aux animaux qu'on leur sacrifioit, portoit des bandelettes d'un vert de mer ⁽⁴⁾. C'est d'après cette maxime que les Poètes donnent aux Fleuves des cheveux de la même couleur ⁽⁵⁾. En général les Nymphes, qui tirent leur nom de l'eau, ΝΥΜΦΗ, LYMPHA, sont ainsi vêtues dans les peintures antiques ⁽⁶⁾. Le manteau d'Apollon, quand il en porte un, est bleu ou violet ⁽⁷⁾, & Bacchus dont la draperie pouroit être de pourpre, est habillé de blanc. Martianus Capella donne la couleur verte à Cybele, comme étant la Déesse de la terre & la mere des êtres ⁽⁸⁾. Junon, par rapport à l'air qu'elle désigne, peut être vêtue de bleu céleste;

a. Couleur des habits des Divinités.

Aa 2 mais

(1) In Tertul. de Pal. p. 334.

(2) Martian. Capel. de nupt. Phil. L. 1. p. 17.

(3) Ovid. Art. L. 3. v. 178.

(4) Valer. Flac. Argon. L. 1. v. 189.

(5) Ovid. Art. L. 1. v. 224.

(6) Ovid. Art. L. 3. v. 178.

(7) Bartol. Pitt. Ant. tav. 2.

(8) L. 1. p. 19.

mais l'Ecrivain que je viens de citer l'introduit avec un voile blanc. Cérès devoit avoir une draperie jaune, parce que cette couleur est celle de la moisson, & qu'elle fait allusion à l'épithète d'Homère qui l'appelle la blonde Cérès. Le dessin colorié d'une peinture antique conservé à la bibliothèque du Vatican, & publié dans mes Monumens de l'Antiquité ⁽¹⁾, nous offre Pallas, dont le manteau, au lieu d'être d'un bleu céleste, comme on le voit communément aux figures de cette Déesse, est couleur de feu, pour désigner sans doute son ardeur guerrière: car c'étoit aussi de cette couleur qu'étoient les habits de guerre des Spartiates. Sur une peinture d'Herculanum nous voyons Vénus avec une draperie flottante d'un jaune doré qui donne dans le vert foncé ⁽²⁾, faisant allusion peut-être à l'épithète de Vénus la dorée. Une des Naïades, sur le dessin du Vatican dont nous venons de parler, a une tunique fine de couleur d'acier, comme Virgile décrit la figure du Tibre:

— eum tenuis glauco velabat amicta
Carbasus.

Mais d'ailleurs sa draperie est verte, comme l'est celle des Fleuves chez les autres Poètes ⁽³⁾. Du reste ces deux couleurs, étant symboliques, désignent l'eau; la verte surtout fait allusion aux rives bordées d'arbrisseaux.

b. Couleur
des habits
des Rois, des
Héros & des
Prêtres.

J'espère aussi qu'une courte notice sur la couleur de l'habillement des Héros & des Rois ne sera pas jugée superflue, surtout par les Artistes. Nestor étoit drapé de rouge ⁽⁴⁾. Tout le vêtement de trois Rois captifs de la Villa Medicis, & deux autres de la Villa Borghese, paroît indiquer, exécuté sur le porphyre, une draperie de pourpre,

(1) Monum. Ant. ined. No. 18.

(2) Pitt. Erc. T. 4. tav. 8.

(3) Stat. Theb. L. 9. p. 354.

(4) Philostr. L. 2.

pre, & désigner la dignité royale de ces prisonniers. Dans un tableau antique, Achille avoit une draperie céladon ⁽¹⁾, faisant allusion à Thétis, dont il étoit le fils: partie de costume que Balthasar Beruzzi a aussi observée dans la figure de ce Héros au plafond d'une salle de la *Farnefina*. Sextus Pompée, après avoir remporté une victoire sur mer contre Auguste, prit un habit semblable, s'imaginant, au rapport de Dion Cassius, être un des fils de Neptune ⁽²⁾. Marcus Agrippa ayant gagné à son tour une bataille navale contre ce fils de Pompée, fut gratifié par Auguste d'un drapeau couleur de vert de mer ⁽³⁾. Les Prêtres chez toutes les nations étoient habillés de blanc ⁽⁴⁾.

Dans l'antiquité les femmes portoient le deuil en habits noirs, & cela chez les Romains comme chez les Grecs ⁽⁵⁾. Cette mode existoit déjà du tems d'Homère, qui nous apprend que Thétis plongée dans la tristesse par la mort de Patrocle, prit le plus noir de ses vêtemens ⁽⁶⁾. Mais sous les Empereurs Romains cet usage éprouva un changement total, & les femmes porterent le deuil en habits blancs ⁽⁷⁾. Ainsi quand Plutarque nous parle en général des habits blancs pour le deuil sans fixer l'époque, il n'est question alors que de l'usage de son tems ⁽⁸⁾. Hérodien fait mention du deuil en habits blancs dans sa relation des funérailles de l'Empereur Septime-Severe. Il nous raconte que l'image de cet Empereur faite en cire, étoit entourée d'un côté d'une troupe de femmes, vêtues de blanc, & de l'autre du

c. Couleur
des habits de
deuil.

Aa 3

corps

(1) Icon. 2. p. 812. l. 24.

(2) Dio Cass. L. 48. p. 389. B.

(3) Suet. Aug. c. 25.

(4) Valer. Flac. Argon. L. 1. v.
385. Braun, de Vest. Hebr. L. 1. c. 6:

(5) Dionys. Halic. A. R. L. 8. c.

39. p. 492. Ovid. Met. L. 6. v. 289.

(6) Hom. Il. ω. v. 94.

(7) Conf. Noris Cenot. Pisan. p. 357.

(8) Κεφ. καταγγ. Ρωμ. p. 482. l. 20.

corps de tous les Sénateurs habillés de noir ⁽¹⁾. Chez les Romains les hommes s'habilloient constamment de noir dans le deuil, comme nous l'apprenons entre autre par un trait de Trajan qui, ayant perdu son épouse Plotine, porta des habits noirs pendant neuf jours ⁽²⁾.

F.
De l'ajustement des autres parties du corps, & en premier lieu de la tête.

Après avoir observé les parties les plus essentielles de la draperie des femmes en général, je discuterai la manière de couvrir & de vêtir les extrémités du corps. Je commencerai par la principale partie, & je remarquerai que les femmes alloient communément la tête nue. Je répéterai seulement ici ce que j'ai dit plus haut: qu'elles se servoient quelquefois de leur vêtement, soit pour se couvrir la tête, soit pour se voiler le visage, ainsi qu'on nous représente Junon, *illa sedet dejecta in luminæ palla* ⁽³⁾.

a. Le voile.

Il se trouve aussi des voiles particuliers ou de petites pièces d'étoffe carrées qui servoient à cet usage. Il paroît que cette pièce d'étoffe est le voile que les Anciens nommoient *THERISTRON*, *Flammeum* & *Rica*, dénominations Romaines qui servoient surtout à désigner le voile des vierges ⁽⁴⁾. Mais le terme le plus connu du voile chez les Poètes est *KALYPTRÎ* ⁽⁵⁾. Ces sortes de voiles étant minces & transparens furent comparés à des toiles d'araignées ⁽⁶⁾. Ces étoffes, séparées du vêtement & faites pour couvrir la tête des femmes, ont été remarquées souvent par les Ecrivains; tel est le

(1) Herod. hist. L. 4. c. 3. p. 128.

(2) Xiphil. Hadr. p. 247. l. 27.

(3) Valer. Flac. Arg. L. 1. v. 132.

(4) Scalig. conject. in Varr. p. 197.

(5) Aeschyl. Suppl. v. 128. R. Calab. L. 14. v. 45.

(6) Eurip. Androm. v. 830. Epigr. gr. in Kust. not. ad Suid. v. *Κελεροφ*.

le voile blanc qu'Apollonius donne a Médée pour se couvrir la tête (1): tel est encore celui dont fait mention une épigramme Grecque (2). Cependant j'ignore si Hélène, ARGENÎSI KALYPSAMENÎ OTHONÎSI, s'est voilée avec des pieces d'étoffe blanches, ou si elle s'est voilée avec une piece d'étoffe blanche EANO ARGÎTI, en se couvrant de ce voile. Cette difficulté est d'autant plus difficile à résoudre que les Grecs des tems postérieurs n'entendoient pas eux mêmes la vraie signification des mots de EANOS & de PEPLoS qui se trouvent dans Homere & dans d'autres Poètes anciens, comme nous le voyons clairement par l'*Onomasticon* de Julius Pollux (3). Le seul voile de cette nature qui se trouve sur des Monumens antiques à Rome, est la piece d'étoffe blanche, dont Hésione se couvre la tête, sujet exécuté en mosaïque dans la Villa Albani (4). Cette sorte d'ajustement que les femmes Asiatiques avoient coutume de porter, paroît avoir été nommé CHEIROMAKTRON, un essuie-main, à cause de sa forme & de sa couleur (5).

Les femmes âgées portoient une espece de bonnet, dont la statue du cabinet du Capitole, connue sous la fausse dénomination d'une *Praefica*, peut nous donner une idée: à l'égard de la statue en question, je crois que c'est Hécube qui leve la tête, comme si elle voyoit précipiter du haut des murs de Troie son petit-fils Astyanax. Cependant on a donné une pareille coiffure à la figure d'une jeune Bacchante, exécutée sur un grand bassin

b. Le bonnet
des femmes
agées,

(1) Αμβροσιω δ' εφ' ὤψεσσι καλῶς βαλλεῖ καλυπτρῇ
Ἀργυρεῖν. — Argon. L. 3. v. 833.

(2) Anthol. L. 7. p. 457. l. 9.

(4) Conf. Monum. Ant. ined.

(3) Poll. Onom. L. 7. Segm. 51. No. 66.

(5) Athen. Deipn. L. 9. p. 410.

bassin de marbre, morceaux qui paroîtra dans le troisieme volume de mes Monumens de l'Antiquité. Nous trouvons aussi ajusté de la même maniere un jeune & beau masque tragique dans le palais Albani, puis un autre masque semblable au palais Lancellotti, & pareillement la Nymphé Oenone, la premiere maîtresse de Pâris, sur un bas-relief de la Villa Ludovisi.

c. Le chapeau.

En voyage ou exposées au soleil, les femmes portoient un chapeau à la Thessalienne, assez semblable aux chapeaux de paille des femmes de Toscane, c'est à dire, n'ayant presque point de fond. Les chapeaux des Anciens étoient communément blancs, comme nous en voyons sur plusieurs vases peints ⁽¹⁾. Sophocle fait paroître Ismene, la plus jeune des filles d'Oedipe, coiffée d'un pareil chapeau, lorsque, s'étant évadée de Thebes, elle vint joindre son pere à Athene ⁽²⁾. Sur un vase du cabinet de M. Mengs, une Amazone à cheval, combattant contre deux guerriers, porte un chapeau de cette forme, mais rejeté sur les épaules. De plus, le chapeau étoit un ajustement propre aux Prêtresses de Cérés ⁽³⁾. Sur un grand vase de marbre de la Villa Albani ⁽⁴⁾, on trouve Pallas en chasseresse, coiffée d'un chapeau: on sait que cette Déesse aimoit aussi la chasse ⁽⁵⁾. Ce qui paroît une corbeille sur la tête des Caryatides, peut bien avoir été une façon de se coiffer dans de certaines contrées de la Grece: les Egyptiennes de nos jours portent sur la tête quelque chose de semblable à ces corbeilles ⁽⁶⁾.

La

(1) Dempst. Etrur. tab. 32.

(2) Sophocl. Oed. Colon. v. 306.

(3) Tertull. de pallio, c. 4. p. 25.

(4) Monum. Ant. ined. No. 65.

(5) Callim. Hymm. Ballad. v. 91. Conf. Stat. Theb. L. 2. v. 243. Aristid. Orat. Minero, p. 25. B.

(6) Belon, Obs. L. 2. ch. 35.

La chaussure du sexe consistoit ou en souliers entiers ou en simples sandales. Quant aux souliers on en voit à plusieurs figures des peintures d'Herculanum ⁽¹⁾; ils sont quelquefois jaunes, comme ceux de Vénus à un tableau des bains de Titus ⁽²⁾, & comme ceux que portoient les Perses ⁽³⁾. Les statues de femme nous offrent aussi des souliers entiers, comme le groupe de Niobé. Du reste les souliers de ces dernières figures ne s'arrondissent pas par le bout comme ceux des premières, ayant une forme plus large. Les sandales attachées aux pieds ont communément un doigt d'épaisseur, & sont composées de plus d'une semelle. Ces chaussures étoient formées quelquefois de cinq semelles cousues ensemble, ce que nous voyons par autant d'incisions aux sandales de l'une des belles Pallas de la Villa Albani, qui sont épaisses de deux doigts. Les sandales, composées de quatre semelles, s'appelloient *quadrisole* ⁽⁴⁾. Le liége paroît avoir servi à la composition de ces semelles, ce bois étant léger & ne tirant point l'humidité: aussi a-t-il servi au même usage dans les tems modernes, ce qui l'a fait appeller dans notre langue bois de pantoufles (*Pantoffelholz*). A l'égard de cette semelle elle étoit garnie par dessus & par dessous d'un cuir qui débordoit le liége, comme on le voit à une petite Pallas de bronze conservée pareillement à la Villa Albani. Aujourd'hui encore, il y a des Religieuses en Italie qui portent une pareille chaussure. La Villa Ludovisi nous offre une grande Pallas au dessus du naturel, dont les sandales sont de la même forme, & dont le Maître se nommoit Antiochus d'Athene: cette chaussure entourée de trois rangs de différens ornemens piqués, porte trois doigts de hauteur. Les chaussures, consis-

G.
La chaussure.

tant

(1) Pitt. Ercol. T. 1. Tab. 7. 21, 23.

(2) Bartoli, Pitt. ant. tav. 6.

(3) Aeschil. Pers. v. 662.

(4) Archel. disput. p. 23.

tant en un simple cuir, lacé par dessus le pied, & ressemblant à celles que portent les gens de la campagne entre Rome & Naples, se nomment en Grec *ΑΠΛΑΙ*, & *ΜΟΝΟΠΕΛΜΑ ΥΠΟΔÎΜΑΤΑ* ⁽¹⁾. Telles sont les chaussures des deux statues de marbre noire qui représentent des Rois de Thrace captifs & qui sont au Capitole. Les Anciens de l'un & l'autre sexe portoient encore des sandales de cordes, tissues en forme de réseaux, comme on en voit aux figures des Divinités sur un autel de la Villa Albani ⁽²⁾. Il y a grande apparence que ce sont ces chaussures que les Grecs appelloient *ΡΑΪΔΙΑ*, parce que Julius Pollux explique ce mot par *ΠΟΛΥΕΛΙΚΤΟΝ ΥΠΟΔÎΜΑ*, chaussure tissue de plusieurs cordes ⁽³⁾. A Herculanum il s'est trouvé une autre espèce de sandales, auxquelles les cordes sont rangées en cercles ovales; la partie qui couvre le talon y est aussi de cordes & se trouve attachée à la semelle.

a. Du Cothurne.

Le cothurne étoit une chaussure plus ou moins haute, mais la plupart du tems sa hauteur étoit celle de la main, & généralement affectée à la Muse tragique ⁽⁴⁾. Le cothurne de la statue de Melpomene à la Villa Borgheze a cinq pouces d'un palme Romain de hauteur. Il faut distinguer de ce cothurne du théâtre celui des chasseurs & des guerriers: ce dernier, quoique souvent confondu par les Ecrivains, étoit une espèce de brodequin ⁽⁵⁾. La courroie qui assujettissoit la semelle & qui étoit placée sur le coude-pied, se trouve rarement aux figures des Divinités, & quand elle s'y trouve, elle est placée sous le pied. Pline fait une observation singulière: il remarque

(1) Casaub. Not. in Aen. Tat. c. 21. p. 84.

(2) Monum. Ant. ined. No. 6.

(3) Poll. Onom. L. 7. segm. 93.

(4) Monum. Ant. ined. p. 248.

(5) Scalig. Poet. L. 1. c. 13. p. 27. C. Pitt. Erc. T. 1. p. 18. tav. 10. p.

186. tav. 23.

que que les semelles de la statue de Cornélie, mere des Gracques, avoient été sans cette courroie ⁽¹⁾. J'observerai ici que parmi les différentes chaussures, on ne voit point de talons sur le derriere du pied, si ce n'est aux fouliers d'une figure de femme sur un tableau d'Herculanum: la chaussure est rouge, mais la semelle & le talon sont jaunes ⁽²⁾. Les talons des fouliers se nommoient chez les Grecs ΚΑΤΤΥΜΑΤΑ, & ils étoient composés de petits morceaux de cuir ⁽³⁾.

Après avoir indiqué les différentes pieces de l'habillement des femmes, je passerai à l'examen de la parure & de l'élégance de leur ajustement, ce qui formera le second article de ces observations des figures drapées. Par rapport à l'habillement je distingue la parure de l'élégance: par le terme d'élégance j'entens la maniere d'ajuster les draperies, ainsi que la façon de disposer les plis des étoffes en général: par celui de parure, que je pourrais nommer aussi l'ornement, je comprends tout ce qui est broché, brodé & ajouté au vêtement.

H.
De la parure
& de l'élégance de l'ajustement
des femmes.

Les robes, ainsi que les manteaux chez les Anciens avoient en général des bordures ornées dans tout leur tour. Chez les Grecs ces bords s'appelloient tantôt PEZAS KYKLAS, tantôt PERIPODION, & chez les Romains *Limbus*. L'ornement le plus ordinaire étoit une garniture de pourpre, affectée aussi aux habits des hommes chez les Etrusques & chez les Romains ⁽⁴⁾. Quant à l'habillement du sexe il étoit décoré au bas d'une ou de plusieurs raies de diverses couleurs. On voit une raie à la robe de la figure peinte du tombeau de Cestius;

a. De l'ornement des habits.

Bb 2

tius;

(1) Plin. L. 34. c. 14.

(2) Pitt. Erc. T. 4. tav. 23.

(3) Schol. Arist. Equit. v. 317.

(4) Buonar. explic. ad Demist. Etr. p. 60.

tius; on en remarque deux à celle d'une des Muses sur la peinture nommée vulgairement la Nôce Aldobrandine. La robe de la figure de Roma au palais Barberini, est ornée de trois raies rouges brochées de fleurs blanches; & quelques figures sur les peintures d'Herculanum, portent des draperies décorées de quatre raies. Une statue de Diane du style le plus ancien, conservée au cabinet d'Herculanum, est ajustée d'une draperie qui porte de ces sortes de raies peintes, comme nous l'avons déjà observé ci-devant. Au reste l'ornement ordinaire, qui se trouve sur la bordure des habits de femme est traité d'une manière facile & expéditive. Cependant quelques vases de terre cuite nous offrent des draperies dont les ornemens sont peints d'un travail plus fini & d'un goût plus délicat. L'ornement le plus agréable paroît avoir été la bordure sinueuse, ou le *Méandre*, dont il est fait mention dans une épigramme Grecque ⁽¹⁾. Le beau vase du cabinet d'Hamilton que nous avons déjà cité plusieurs fois, nous offre des exemples de bordures semblables, tant sur les draperies de femme que sur celles d'homme; & l'on y voit aussi un Roi à demi nud, assis & portant un sceptre, qui a un manteau bordé d'un méandre tout à l'entour. Ce même méandre paroît aussi sur le vêtement d'une figure Etrusque de bronze ⁽²⁾. Indépendamment de la bordure inférieure de ce vêtement, on voit sur le vase en question des figures, dont la draperie est décorée d'une raie ouvragée, qui est composée en partie de petits carreaux comme ceux d'un damier, & en partie d'enroulemens comme des pampres de vigne. Sur un vase appartenant au Consul Anglois à Naples, & représentant Thésée & Ariane ⁽³⁾, on voit la jeune Prin-

(1) Anthol. L. 6. c. 8. ep. 17. 18. (2) Buonar. Off. sop. alc. Medagl. p. 98.

(3) Monum. Ant. ined. No. 99.

Princesse ajustée d'une draperie, bordée depuis le sein jusqu'en bas d'une raie foncée qui est interrompue tout du long par des traverses, semblables à des boutonnières. D'ailleurs le vêtement des femmes étoit quelquefois par-fémé d'étoiles: tel étoit aussi l'habit du divin Sosopolis, Héros des Eléens, sur une peinture antique. Démétrius Poliorcete portoit aussi un pareil habit (1).

L'ornement est à l'élégance, ce que la beauté est à la grace. L'élégance n'est pas dans l'habillement même; & l'habillement ne devient élégant que lorsqu'il a été assorti par les mains du bon goût. L'élégance pourroit être nommée aussi la bonne grace de l'ajustement, ce qui ne peut se dire pourtant que de la draperie de dessus, ou du manteau, parce que cette partie de l'habillement pouvoit être jettée à volonté, tandis que la tunique, ou l'habit de dessous devoit suivre la direction du manteau & de la ceinture pour concourir à la disposition des plis. Il résulte de-là, que cette marche raisonnée des plis peut être assignée à bien plus juste titre à la draperie des Anciens qu'à celle des Modernes: car les habits de ces derniers, de l'un & l'autre sexe, étant adhérens aux chairs, ne sont pas susceptibles de ces tours pittoresques des premiers. Or comme la marche des plis est différente selon la diversité des tems de l'art, il résulte que la disposition de la draperie & l'élégance de l'ajustement constituent une partie de la connoissance du style & des époques. La marche des plis dans les figures des tems les plus reculés est ordinairement droite, ou formant peu d'inflexions: ce qu'un Ecrivain moderne peu instruit, dit de tous les plis des Anciens, ne sachant pas que les plis des figures qu'il cite, se trouvant sur la tunique, doivent

b. De l'élégance ou de la bonne grace de l'ajustement.

Bb 3

tomber

(1) Pausan. L. 6. p. 517. l. 8.

(2) Athen. Deipn. L. 12. p. 535. F.

tomber perpendiculairement (1). Dans les tems les plus éclairés de l'Art, on cherchoit à mettre la plus grande variété dans les plis, tant de la robe que du manteau, & cela à l'imitation de ceux que formoient les vêtemens effectifs. Il y a apparence que dès les premiers tems la maniere de jeter les draperies étoit la même, mais que l'Art encore dans l'enfance ne pouvoit pas atteindre ces ruptures variées des plis. On ne sauroit considérer sans admiration cette variété singuliere, ce goût exquis dans les draperies, depuis les vases peints, envisagés comme des dessins, jusqu'aux pierres les plus dures, tel que le porphyre. La sculpture ancienne nous a laissé des modes dans ce genre: rien de plus élégant, de plus noble que la draperie de la Niobé antique. Mais lorsque les Artistes se propofoient pour but de laisser entrevoir la beauté du nud, ils sacrifioient le fracas de la draperie, à l'industrie des chairs, ainsi que nous le voyons au vêtement des filles de Niobé; leurs habits sont entièrement adhérens aux chairs & ne forment de plis qu'aux cavités, tandis qu'ils sont légers & pour ainsi dire collés aux éminences, simplement pour indiquer un vêtement. Il est d'expérience que toute draperie qui est relevée par un membre & qui tombe librement des deux cotés, ne forme point de plis & ne s'interrompt qu'aux cavités. Ces plis multipliés & interrompus, si recherchés par la plupart des Sculpteurs & particulièrement des Peintres modernes, n'ont pas été regardés comme des beautés par les Anciens. Mais on voit par la draperie jetée négligemment, comme celle du Laocoon, & une autre étalée sur un vase, qui est avec le nom de l'Artiste, ΕΡΑΤΩΝ, & qui se trouve à la Villa Albani (2) avec quelle élégance

(1) Perrault, Paral. T. I. p. 179. seq.

(2) Descr. des Pier. gr. du cab. de Stofch, p. 167.

gancé les Anciens savoient alors interrompre & contraster les draperies.

Après avoir parlé de l'ajustement du sexe, nous examinerons le reste de sa parure, telle que celle de la tête, des bras & des pieds. J'ai peu de choses à dire de la parure de la tête des figures Grecques de l'ancien style: rarement on y trouve des cheveux bouclés, & ils sont toujours plus négligés aux têtes de femmes qu'à celles d'hommes. Aux figures du haut style, les cheveux sont peignés simplement par dessus la tête, formant des fillons ondoyans; aux jeunes filles ils sont relevés & noués sur le sommet de la tête, ou attachés en nœud & assujettis par une aiguille sur le derrière de la tête ⁽¹⁾. Une médaille d'argent très-rare de la ville de Tarente, nous offre Taras, fils de Neptune, à cheval comme il l'est sur la plupart des médailles, mais avec cette particularité qu'il a les cheveux noués sur la tête, comme les ont les jeunes filles, de sorte qu'il feroit douter de son sexe si l'Artiste n'avoit pas eu soin de l'indiquer très-distinctement à sa place. On voit sous le cheval un masque tragique. C'est avec cette simplicité de coiffure que paroïssoit toujours sur le théâtre le principal personnage de femme dans les tragédies Grecques ⁽²⁾. Quant à cette aiguille de tête, propre à assujettir les cheveux des jeunes filles, elle est rarement visible dans les figures qui nous restent. Montfaucon rapporte une seule figure Romaine sur la tête de laquelle on remarque l'aiguille en question; mais cette aiguille n'est pas l'*Acus discriminialis*, pour arranger les cheveux en boucles, comme le croit ce Savant ⁽³⁾.

I.
Des che-
veux, & des
autres par-
ties de la pa-
rure de la
tête.

Quel-

(1) Pausan. L. 8. p. 638. l. 22.
L. 10. p. 862. l. 4. L. 1. p. 5. l. 26.

(2) Scalig. Poet. L. 1. c. 14. p. 23. D.

(3) Montfaucon, Ant. expliq.
Suppl. T. 3. p. 4.

Quelquefois les cheveux des femmes sont attachés par derrière à une certaine distance de la tête, & descendent en grosses touffes sous la bande qui les lie, comme on les voit aux figures Etrusques de l'un & l'autre sexe. C'est de cette façon que sont rendus les cheveux de la Pallas de la Villa Albani, de même que ceux d'une petite Pallas qui a passé en Angleterre, ainsi que ceux des Caryatides de la Villa Negroni, de la Diane du cabinet d'Herculanum & de plusieurs autres figures. Il résulte de ces faits que c'est à tort que Gori avance que les cheveux traités de cette façon sont des caractères du style Etrusque (1). Quant aux tresses attachées autour de la tête, telles que Michel-Ange en a donné aux deux statues de femmes du tombeau du Pape Jules II. on n'en voit à aucune statue antique. Sur quelques têtes de Dames Romaines on remarque des coiffures de cheveux postiches: Lucille, femme de l'Empereur Lucius Vérus, statue conservée au Capitole, a des cheveux de marbre noir, qui sont adaptés de façon qu'on peut les ôter.

Plusieurs statues nous offrent des cheveux colorés de rouge, comme on en voit à la Diane du cabinet d'Herculanum, ainsi qu'à une petite Vénus du même cabinet, qui presse des deux mains ses cheveux mouillés, pareillement à une statue de femme drapée, ayant une tête idéale, statue placée dans la cour du château de Portici. Les cheveux de la Vénus de Médicis étoient dorés, ainsi que ceux d'une tête d'Apollon du cabinet du Capitole. Parmi les statues d'Herculanum conservées à Portici, aucune n'indiquoit plus clairement la dorure, que la belle Pallas de grandeur naturelle & de marbre: l'or y étoit appliqué en feuilles si épaisses qu'on a pu l'enlever.

(1) Mus. Etr. T. I. p. 101.

Il étoit encore d'usage de se faire couper les cheveux. On voyoit avec la tête rase Ethra, mere de Thésée⁽¹⁾, & une femme âgée dans un tableau de Polygnote conservé à Delphes⁽²⁾. Cet usage désignoit sans doute le deuil constant des veuves, comme celui de Clytemnestre & d'Hécube⁽³⁾. Les enfans se coupoient aussi les cheveux à la mort de leur pere⁽⁴⁾, ce que nous savons par l'exemple d'Electre & d'Oreste, & ce que nous voyons par leurs statues à la Villa Ludovisi, dont je parlerai plus en détail dans le volume suivant. Nous trouvons encore que les maris jaloux coupoient les cheveux à leurs femmes, soit pour les punir de leurs galanteries, soit pour les forcer de rester à la maison⁽⁵⁾. Sur des médailles & sur des tableaux il se trouve des têtes de femmes & de Déeses, coiffées d'un réseau, comme les femmes d'Italie en portent encore aujourd'hui dans leur maison. Cette sorte de bonnet se nommoit KEKRYPHALOS. J'en ai parlé ailleurs⁽⁶⁾. Quelquefois les diadèmes étoient garnis de pierres précieuses⁽⁷⁾.

Plusieurs statues ont eu des boucles d'oreilles, comme la Vénus de Praxitele, & comme on en peut juger par les oreilles percées des filles de Niobé, de la Vénus de Médicis, ainsi que de Leucothoé & d'une belle tête idéale de basalte verd, toutes deux à la Villa Albani. Mais on ne connoit aujourd'hui que deux statues qui aient des boucles d'oreilles; elles sont rondes, travaillées dans le même marbre, & à peu près de la même forme que celles d'une figure Egyptienne⁽⁸⁾. L'une de

a. Des boucles d'oreilles.

(1) Pausan. L. 10. p. 861. l. 11.

(2) Ib. p. 864. l. 27. Conf. Eurip. Phœniss. v. 375.

(3) Eurip. Iphig. Anl. v. 1438. Troad. v. 279. 480. Helen. v. 1093. 1134. 1240.

(4) Eurip. Elect. v. 108. 143. 241.

Hist. de l'Art. T. II.

335. Epigr. gr. ap. Orvil. Anim. in Charit. p. 365.

(5) Anthol. L. 7. p. 453. l. 17.

(6) Descrip. des Pier. gr. du cabinet de Stofsch. p. 417.

(7) Anthol. L. 7. p. 458. l. 3.

(8) Pococke's, Descrip. of the East. T. 1. p. 211.

ces statues est une des Caryatides de la Villa Négroni, l'autre est une Pallas, qui étoit à l'hermitage du Cardinal Passionei chez les Camaldules près de Frascati, & qui'a passé depuis peu en Angleterre. On voit à la maison de Campagne, du Comte Fede, dans la Villa Adriana, deux bustes de terre cuite avec des boucles d'oreilles semblables. Apulée fait mention de pendans d'oreilles portés par des jeunes hommes ⁽¹⁾; & on en voit à Achille sur un vase de terre cuite dans la bibliothèque du Vatican. Platon dans son testament fait mention de boucles d'oreilles d'or ⁽²⁾; cependant Xénophon reproche à un certain Apollonides d'avoir les oreilles percées ⁽³⁾.

b. Remarque
sur les oreil-
les percées.

Dans cette indication des têtes avec des oreilles percées & avec des pendans d'oreilles, je n'ai cité que des figures divines & des beautés idéales. Mais pour ne pas faire croire que j'adopte le sentiment de Buonarroti, qui soutient qu'on ne voit que les figures des Divinités avec des pendans d'oreilles, ou avec des oreilles percées ⁽⁴⁾, je citerai des portraits & des Dames connues, telles qu'Antonia Epouse de Drusus, le buste d'une femme âgée dans le cabinet du Capitole, une Matidia, dans la Ville Ludovisi, toutes figures avec des oreilles percées.

c. De la pa-
rure au des-
sus du front.

Indépendamment de la parure des oreilles, les Dames Romaines de la première qualité portoient au dessus du front un ornement fort ressemblant à l'aigrette de nos Dames, composée de pierres précieuses. Dans le jardin du Palais Farnese, on voit une tête de portrait en Vénus, représentant Marciana, nièce de l'Empereur Trajan, & ayant le haut du front orné d'une pareille aigrette. Dans la Villa Pamfili il se trouve un buste de la même personne, ayant le haut du front décoré d'un ornement
en

(1) Monum. Ant. ined. No. 131.

(2) Diog. Laert. L. 3. segm. 42.

(3) Ibid. L. 2. segm. 50.

(4) Buonar. Off. sop. alc. Vetri, p. 154.

en forme de croissant, ce qui peut servir d'éclaircissement au Poëte Stace, qui décrit Alcmene, mere d'Hercule, la chevelure ornée de trois lunes:

— *tergmina crinem circumdata luna.*

Theb. L. 6. v. 288.

passage qui fait allusion sans doute à Hercule, parce que la nuit qu'il fut conçu dura l'espace de trois nuits.

Les ornemens dont on avoit l'habitude de parer les bras, étoient les bracelets. Ces bracelets ont pour l'ordinaire la figure d'un serpent; quelques uns ont la forme d'un cordon rond, qui se termine par deux têtes de ce reptile. C'est ainsi qu'étoit terminée la ceinture des Guerriers: *Balteus & Gemini committunt ora dracones* (1). Les cabinets d'Herculanum & du college Romain, renferment plusieurs de ces sortes de bracelets en or. Quelquefois ils entourent la partie supérieure du bras, comme on le voit aux deux Nymphes endormies du Vatican & de la Villa Médicis, figures à qui la forme de cette parure a fait donner le nom de Cléopâtre, & ce sont là proprement des bracelets. D'autres fois ils sont placés sur le poignet, ainsi qu'on le remarque à une des Caryatides de la Villa Négroni; ils sont quatre fois le tour, & s'appellent *PERIKARPIA*, de *KARPOS*, le poignet; ils portent aussi le nom d'*ΕΠΙΚΑΡΠΙΟΙ ΟΡΗΕΙΣ* (2), pour les distinguer des autres bracelets qu'on mettoit autour des bras & qui s'appelloient *PERI BRACHIONI ΟΡΗΕΙΣ*. Au lieu de ces bracelets en forme de serpents, les Artistes donnoient quelquefois aux Bacchantes de véritables serpents (3). Il se trouve encore des bracelets, faits en forme de tresse, & nommés *STREPTOI*. Je remarquerai aussi que les Capitaines Romains, dans

d. De la parure des bras.

Ce 2

leurs

(1) Apollon. Argon. L. 3. v. 190. (2) Philostr. ep. 4.

(3) Monum. Ant. ined. T. 2. p. 213.

leurs entrées triomphales à Rome, avoient coutume de porter des bracelets ⁽¹⁾. Cependant on n'apperçoit cet ornement ni à Titus, ni à Marc-Aurele, représentés sur leurs chars de triomphe, soit parce que cette mode n'existoit plus sous les Empereurs, soit parce qu'on regardoit cette parure comme peu convenable à la majesté de la personne & du lieu sur un monument public.

e. De la parure des jambes.

Les jambes avoient aussi leur parure qui consistoit en un anneau ou une bande, placé au dessus des chevilles & approprié aux figures des Bacchantes ⁽²⁾. Cet anneau a plus ou moins de cercles. A deux Victoires sur un vase de terre cuite du cabinet de M. Mengs, la même bande fait cinq fois le tour. Dans les pays Orientaux les femmes portent encore aujourd'hui des anneaux autour des jambes ⁽³⁾.

II.
De l'habillement des figures d'homme.

Après avoir indiqué le vêtement des figures de femme, je passe à l'examen de l'habillement des figures d'homme. Au surplus cet examen concerne moins les statues, parce que la plupart sont héroïques & par conséquent sans draperie, que les coutumes dans la vie civile. Comme l'habillement des Romains ne diffère guère de celui des Grecs, je rapporterai ici l'essentiel de l'un & de l'autre. Je parlerai en premier lieu de l'habillement du corps, ensuite de celui des extrémités, tels que la tête, les pieds & les mains.

A.
Du vêtement de dessous, ou de la tunique.

Quant au vêtement du corps, il paroît que la tunique a été un des plus nécessaires. Cependant elle ne fut pas généralement reçue, & quelques peuples de l'Antiquité la regarderent comme une mode efféminée ⁽⁴⁾. Les Romains

(1) Zonar. Annal. L. 7. p. 352. D. ed. Reg.

(2) Anthol. L. 6. c. 5. ep. 5. Suid. v. Διερυσας.

(3) Hunt, Diff. on the proverb. of Salom. p. 13.

(4) Herodot. L. 1. p. 40. l. 33.

maines des premiers tems ne portoient sur la peau que leur toge ⁽¹⁾: c'est ainsi qu'étoient ajustées les statues de Romulus & de Camille ⁽²⁾. Encore dans les tems postérieurs ceux qui se rendoient au champs de Mars pour se recommander au peuple & pour en obtenir des dignités, y paroissoient sans tunique ⁽³⁾, afin de pouvoir montrer les cicatrices qu'ils portoient sur leur corps, comme des marques de leur courage. Mais en général la tunique devint ensuite l'habillement des Romains, comme celui des Grecs, à l'exception des Philosophes cyniques. Nous savons qu'Auguste mettoit jusqu'à quatre tuniques en hiver. A la plupart des statues, des bustes & des bas-reliefs, nous ne voyons la tunique qu'au cou & à la poitrine, parce que les figures sont représentées avec des manteaux ou avec la toge; il est bien rare de trouver des figures ajustées de la simple tunique, comme le sont celles du Térence & du Virgile du Vatican. On punissoit les Soldats pour des fautes légères, en les obligeant de faire leur ouvrage vêtus de la simple tunique: comme ils paroissoient alors sans ceinture & sans armes, Plutarque les appelle, EN CHITÔSIN AZÔSTOI ⁽⁴⁾.

La tunique proprement dite, est composée de deux piéces d'étoffe longues & carrées. Elles sont cousues des deux côtés, comme on le voit à la statue d'un Prêtre de Cybele, dans le cabinet de M. Browne à Londres, où l'on remarque jusqu'à la couture. Cette tunique a une ouverture pour y passer le bras; la partie qui descend jusqu'à la moitié du bras supérieur, forme une sorte de manche racourcie. Cependant on portoit aussi une espèce de tunique avec des manches qui n'excédoient pas de beaucoup les épaules, ainsi qu'on voit à une belle statue de

a. De la forme de la tunique.

Cc 3

Séna-

(1) Gell. Noct. Att. l. 7. c. 12.

(2) Cic. orat. p. M. Scauro.

(3) Plutarch. *Pompeius*. p. 492. l. 31.

(4) Plutarch. *Lucullus*. p. 916. l. 19.

Sénateur dans la Villa Negroni, manches qu'on nommoit *κολοβια*, racourcies ⁽¹⁾. Sur une peinture d'Herculanum on remarque des manches toutes semblables à une figure de femme ⁽²⁾. Juste-Lipse prétend qu'il n'y avoit que les *Cinaedi* & les *Pueri meritorii*, qui portassent des tuniques avec des manches longues & étroites qui, de même que celles des robes de femmes, alloient jusqu'au poignet ⁽³⁾. Mais sans doute ce Savant a ignoré que les personnages de théâtre étoient ainsi vêtus, ce qu'on voit entre autres, comme nous l'avons déjà remarqué, à deux petites statues de Comiques à la Villa Mattei, & à une figure semblable à la Villa Albani, ainsi qu'à un personnage tragique sur un tableau d'Herculanum. Je ne répéterai pas ici ce que j'ai dit plus haut à l'article des tuniques des femmes, qui eurent longtems ce vêtement de commun avec les hommes. Ce qu'il y a de certain, c'est que dans les tems anciens la tunique des Romains n'avoit pas de manches ⁽⁴⁾.

b., Des Chauffes.

A l'égard des chausses nous les rangerons dans la classe des habits de dessous, dont les personnages comiques, outre les figures des peuples étrangers, ont coutume d'être ajustés. Les chausses paroissent avoir été introduites sur le théâtre pour la bienéance: aux figures comiques en marbre dont nous venons de parler, on voit les chausses & les bas, ainsi que chez les nations barbares, faits d'une seule piece. De plus, on remarque des chausses qui vont depuis la ceinture jusqu'aux genoux, comme Fabretti nous en indique à la figure de Trajan ⁽⁵⁾. Hérodien nous apprend que Caracalla, avoit rabattu ses chausses sur ses cuisses pour faire ses nécessités, lorsqu'il fut assassiné

(1) Salmas. ad Tertull. de Pall. p. 85.

(2) Pitt. Ecc. T. 4. tav. 16.

(3) Pitt. Ecc. T. 4. tav. 16.

(4) A. Gell. Noct. att. L. 7. c. 12. S. August. de Doct. Christ. L. 3. c. 12.

(5) Herod. L. 4. c. 24. p. 153.

finé par Martial ⁽¹⁾. Au lieu de chausses les Romains se servoient de bandes, avec quoi ils s'enveloppoient les cuisses; mais ceux qui en portoient passaient pour des efféminés, & Cicéron relève cet habillement dans Pompée comme un trait de mollesse ⁽²⁾.

Les Grecs portoient leur manteau & les Romains leur toge sur la tunique. Quant aux manteaux il y en avoit de deux especes: le manteau court, connu sous ces trois dénominations, de CHLAMYDE, de CHLAINA, & de *Paludamentum* chez les Romains, outre le manteau long ordinaire.

B.
Du manteau
court.

Au rapport de Strabon, la chlamyde étoit plus ovale que ronde: c'étoit en général un vêtement des gens de guerre ⁽³⁾. Elle couvroit l'épaule gauche &, pour n'être pas embarrassé en marchant, elle étoit courte & s'attachoit sur l'épaule gauche. Plus d'une statue nous prouve que ce manteau étoit de forme ovale ou ronde; mais celle qui nous le montre le plus clairement est une figure au dessus du naturel dans le jardin du Pape sur le Quirinal. De-là ce manteau a été donné aux figures héroïques; il est singulièrement affecté à Castor & à Pollux, de maniere pourtant qu'ils le portoient déployé sur les épaules & attaché en nœud sur la poitrine, maniere qu'Elie dans Suidas dit être un trait caractéristique des Dioscures: CHLAMYDAS ECHONTES EPI TÔN ÔMÔN EPHÎMMENÎN EKATERÔN, ainsi que je l'ai expliqué dans mes Monumens de l'Antiquité. C'est dans cette vue que Platon dit à Aristippe: „Il n'appartient qu'à toi de porter la chlamyde & les „haillons,“ pour désigner son indifférence dans l'élevation & dans l'abaissement. Chez les Athéniens la chlamyde étoit aussi un vêtement de jeunes gens ⁽⁴⁾, c'est à dire de

a. De la chla-
myde.

nœud

(1) Ibid.

(2) Cic. ad. Attic. L. 2. ep. 3.

(3) Strab. L. 2. p. 119. C.

(4) Lucian. Amor. p. 904.

ceux qui, depuis dix-huit jusqu'à vingt ans, étoient préposés à la garde de la ville & qui se préparoient par conséquent à la guerre ⁽¹⁾. Le manteau que ces jeunes gens portoient étoit anciennement noir, & il resta tel jusqu'au siècle d'Adrien où le célèbre Hérode-Atticus, leur donna une chlamyde blanche ⁽²⁾. J'observerai aussi que dans les sujets peints du Tércence du Vatican, la chlamyde est donnée, comme un habit généralement introduit, à presque tous les jeunes gens de naissance libre. Les manteaux des Guerriers avoient coutume d'être fourrés & frangés en dedans, ΚΡÔΣΣΟΤΟΙ, pour tenir chaud ⁽³⁾.

b. De la chlaina.

Je distinguerai de ce vêtement un autre manteau court nommé *Chlaina*, qui ne s'attachoit pas sur l'épaule comme la chlamyde; on la portoit sur les épaules, à peu près comme le peuple dans les pays chauds a coutume de porter sa camifole après l'avoir ôtée de dessus le corps. C'est cette espèce de manteau court qu'Aristophane donne à Oreste, & ce jeune héros le porte, comme j'ai dit, replié sur l'épaule gauche: c'est ainsi qu'il est représenté sur un vase d'argent du Cardinal Nerini Corsini, lorsqu'il paroît devant l'Aréopage, pour peindre son état de tristesse & d'abaissement ⁽⁴⁾. Cette façon de porter le manteau est nommée par Plaute: *conficere in collum pallium, collecto pallio*.

c. Du Paludamentum,

Le Paludamentum étoit pour les Romains, ce que la Chlamyde étoit pour les Grecs. Sa couleur étoit de pourpre, ΙΠΠΑΣ ΤΟΛÎ; c'étoit le vêtement de l'ordre équestre, *vestitus equestris* ⁽⁵⁾, & le manteau que portoient les Capitaines & ensuite les Empereurs Romains. Cependant nous apprenons que les Empereurs jusqu'à Gallien ne paroissoient pas à Rome avec le paludamentum, mais

(1) Artemidor. Onirocrit. L. 1. c. 56.

(3) Plutarch. Lucul. p. 932. l. 24.

(2) Philostr. vit. Sophist. L. 2. p. 550.

(4) Monum. Ant. ined. No. 131.

(5) Xiphil. Aug. p. 94. l. 3.

mais qu'ils s'y montraient avec la toge. Nous en découvrons la raison dans les remontrances qui furent faites à Vitellius par ses amis, lorsqu'il voulut faire son entrée dans Rome avec ce manteau sur ses épaules: cet ajustement, lui dirent-ils, feroit croire que vous voulez traiter la capitale de l'empire Romain comme une ville prise d'assaut, & à ces représentations il mit la toge consulaire. Septime Sévère observa la même cérémonie avant son entrée superbe dans Rome: vêtu en *Imperator*, il s'avança à cheval jusques aux portes de la ville, où, étant descendu, il prit la toge & fit le reste du chemin à pied ⁽¹⁾. Je suis surpris comment un Académicien François a pu laisser la question indécise, savoir si le paludamentum des Romains étoit une cuirasse ou un manteau ⁽²⁾. C'étoit un pareil manteau tissu d'or, que portoit Agrippine, femme de Claude, lorsqu'elle assista, ainsi que nous l'avons rapporté plus haut, au spectacle d'un combat naval.

Le manteau long des Grecs nous est connu par beaucoup de figures, il étoit quelquefois doublé, comme celui que portoit Nestor à cause de son grand âge, & la doublure en est désignée par le mot *Dipli*. Le manteau des Cyniques étoit pareillement doublé, *duplex pallium*, parce qu'ils ne portoient point de tuniques. D'autres fois aussi ces manteaux étoient sans doublure, & Homere les nomme, *APLOIDAS CHLAINAS*. Je ne puis résister à l'envie de relever ici les méprises de quelques Traducteurs d'anciens Auteurs, surtout les endroits où ils ont cru qu'il étoit question de manteau. Le premier qui me rendit attentif sur ce point fut Casaubon, qui prend le mot d'*IMATTON*, pour le manteau, lorsque Polybe dit qu'Aratus étoit convenu avec ceux qui vouloient lui livrer la ville de Cy-

d. Du manteau long.

netha,

(1) Xiphil. Sever. p. 294. l. 3.

(2) Mém. de l'Acad. des Inscrip.
T. 21. p. 299.

netha, qu'un des conjurés donneroit le signal de l'exécution en se montrant sur une coline devant la ville, & cela EN IMATIÔ, ce que notre sàvant Interprète a rendu par *palliatus*, tandis qu'il auroit dû dire, à ce que je crois, *tunicatus*. Selon toutes les apparences il étoit moins ordinaire de sortir de la ville sans manteau, qu'avec un manteau; & le signal en question exigeoit quelque chose d'extraordinaire. L'IMATIÔ des Grecs est toujours synonyme avec le *tunica* des Romains. Le *sine tunica* de Pline, lorsqu'il caractérise par-là les statues de Romulus & de Camille, se rendroit en Grec par IMATIO. Au surplus le mot de CHITÔN, qui se trouve dans quelques Ecrivains de l'Antiquité, à été mal saisi par les Savans. Ce mot qui signifie non seulement l'habit de dessous, comme nous le voyons dans Diodore de Sicile, qui nous apprend que Denys, tyran de Syracuse, portoit sans cesse une cuirasse par dessus son habit: INAGKAZONTO PHEREIN EPI TON CHITÔNA SIDIROUN THÔRAKA; mais il désigne aussi quelquefois une cuirasse, & dans Homere il signifie constamment cette armure, ce qui est prouvé par l'épithete de KALKOCHITÔNES, synonyme avec KALKOTHORAKES, armé d'airain. Cette remarque se rapporte principalement à un passage du même Diodore, qui rapporte que Gélon, Roi de Syracuse, après la fameuse victoire remportée sur les Carthaginois, parut devant le peuple pour lui rendre compte de ses actions, & cela non seulement sans aucune arme, mais encore sans ACHITÔN EN IMATIÔ, sans cuirasse sur la tunique: passage que les Traducteurs n'ont pas compris. Quoiqu'il en soit, MONOCHITÔN, désigne aussi un Guerrier qui, abandonnant armes & manteau, se sauve en tunique (1).

e. De la To-
ge Romaine.

On a tant écrit sur la robe des Romains, nommée la toge, que les amples recherches qu'on en a faites, loin d'éclair-

(1) Plutarch. Aemil. p. 480.

d'éclaircir la matière sont capables d'augmenter encore l'incertitude du Lecteur. Cependant il est de fait que personne n'a encore indiqué la vraie forme de ce vêtement. Je crois que lorsque Denys d'Halicarnasse dit que la toge offre la forme d'un demi-cercle, *îmîkyklion*, il n'a pas voulu parler de la coupe, mais de la forme qu'elle prend étant mise sur le corps. Car comme les Grecs mettoient souvent leur manteau en double, il se peut que les Romains plioient de même leur toge, ce qui leveroit une grande difficulté sur sa forme. A l'égard des Artistes pour lesquels j'écris principalement, il leur suffit de savoir que cette draperie étoit blanche: car quand ils ont des figures Romaines à draper, ils peuvent se servir des statues qui nous restent.

Nous remarquerons ici le jet de la toge, qui se nommoit *Cinctus Gabinus*, forme qu'on donnoit à ce vêtement dans les cérémonies sacrées & particulièrement dans celles des sacrifices. Cette forme consistoit en ce que la toge étoit relevée jusque sur la tête, de sorte que le pan gauche, laissant l'épaule droite libre, descendoit sur l'épaule gauche & alloit sur la poitrine, où les deux bouts étoient passés l'un dans l'autre, de manière pourtant que la robe descendoit jusqu'aux pieds. C'est ce que nous voyons à la figure de Marc-Aurele sur un bas-relief de son arc, où cet Empereur fait un sacrifice. Plusieurs autres Antiques nous offrent la même disposition de la toge.

Lorsque les Empereurs sont représentés avec une partie de la toge relevée sur la tête, ils désignent par cet ajustement la dignité sacerdotale. Parmi les Dieux, Saturne est ordinairement figuré la tête couverte jusqu'au sommet (1). En fait de figures divines il ne se trouve, si je ne me trompe, qu'une couple d'exception à cette remar-

Dd. 2

que.

(1) Deser. des Pier. gr. du cab. de Stofsch, p. 33.

que. La première concerne un Jupiter, nommé le Chasseur, exécuté sur un autel de la Villa Borghese, & monté sur un Centaure: il a la tête couverte de la manière en question. Jupiter, ainsi ajusté, est appelé *Riciniatus*, par Arnobe⁽¹⁾, du mot de *Ricinium*, qui signifie la partie du manteau qui couvre la tête, & c'est ainsi que Marcien représente ce Dieu⁽²⁾. Pluton, sur une peinture du tombeau des Nasons, nous offre la seconde exception⁽³⁾. Quant aux autres Dieux ils sont ordinairement représentés la tête découverte.

C.
De l'ajustement des extrémités, & en premier lieu de la tête.

a. Du chapeau.

Pour ce qui concerne le vêtement des extrémités du corps, je passerai du tout aux parties & je commencerai par la tête. L'usage de porter un chapeau, tant pour orner que pour couvrir la tête, remonte aux tems les plus reculés, & les Athéniens s'en servoient non seulement à la campagne, mais aussi à la ville. Dans l'île d'Egine on portoit cet ajustement de tête même au spectacle, & cela dès le siècle de l'ancien Législateur Dracon. On faisoit aussi alors des chapeaux de feutre, comme nous le savons par ceux que portoient les Spartiates, ou par les héaumes qui, ainsi que nous l'apprend Thucydide, n'étoient pas à l'épreuve des fleches. Chez les Grecs les gens de tout âge portoient des chapeaux. Quant les Athéniens eurent quitté la mode d'en porter dans la ville, les Romains la mirent en vogue à leur tour, & rien de plus ordinaire chez-eux que cette coiffure du moins dans la maison. Suétone nous apprend qu'Auguste n'alloit jamais autrement que le chapeau sur la tête, soit qu'il se promenât dans son palais, soit qu'il s'exposât au soleil. Cependant l'usage le plus ordinaire étoit de le porter à la campagne, pour se préserver du soleil & de la pluie: pour cet effet on avoit soin d'en

(1) Adv. Gent. L. 6. p. 209.

(2) De nupt. Philol. L. 1. p. 17.

(3) Tav. 8.

d'en rabattre les bords. Au moyen des rubans dont il étoit garni, on pouvoit l'attacher sous le menton, comme nous le voyons à la figure de Thésée sur un vase de terre cuite à la bibliothèque du Vatican; quand on vouloit aller tête nue, on le jettoit derrière les épaules & il restoit suspendu aux rubans attachés sous le menton.

Le chapeau étoit encore la coiffure ordinaire des gens de campagne & des bergers: c'est de-là qu'il s'appelle le chapeau Arcadien ⁽¹⁾. Cette coiffure, à quelques figures d'Apollon sur des médailles, est une marque distinctive de l'état pastoral de ce Dieu chez Admete Roi de Thessalie. Différentes pierres gravées nous offrent Méléagre en Chasseur portant un chapeau, & deux bas-reliefs nous présentent Zethus avec la même coiffure, pour désigner la vie pastorale qu'il avoit choisie. Ceux qui montoient des chars aux courses du cirque à Rome portoient des chapeaux d'une espèce singulière, se terminant en pain de sucre & ressemblant aux chapeaux Chinois. Une couple de mosaïques qu'on voyoit dans la maison Maffini & qui se trouvent aujourd'hui à Madrid, ainsi qu'un ouvrage qui n'existe plus & qui est rapporté par Montfaucon, nous offrent des personnages avec de pareils chapeaux.

Rien de plus ordinaire que de se couvrir la tête du bout de la robe, & chez les Romains du pan de la toge. D'ailleurs on étoit dans l'usage de paroître la tête découverte en présence des personnes à qui on vouloit marquer du respect ⁽²⁾. De-là c'étoit une incivilité que de garder sur la tête le vêtement dont on se couvroit: ΔΙ ΟΤΟΝ ΚΑΤΑ ΤΙΣ ΚΕΦΑΛÎΣ ΕΧΕΙ ΤΟ ΙΜΑΤΙΟΝ ⁽³⁾.

b. La tête couverte de la toge.

Le chaussure Antique consiste en souliers & en sandales. La forme des différentes chaussures & les diverses ma-

c. De la chaussure.

Dd 3 nieres

(1) Dio Chrysost. Or. 35. p. 433. A.

(2) Plutarch. Pomp. p. 1137. l. 17.

(3) Ibid. p. 1169. l. ult.

nieres de les attacher & de les relever, sont si variées que si je voulois tout rapporter, j'en ferois un assez gros ouvrage.

d. Des sanda-
les.

En parlant de la chaussure je commencerai par relever l'opinion ridicule d'un Savant au sujet d'une croix qui s'est trouvée sur un pied antique du cabinet du Vatican. Cette croix est attachée sur la courroie entre le gros orteil & le doigt suivant, où se trouve placé ordinairement une agraffe en forme de treffle ou de cœur. L'agraffe réunit deux bandes de cuir qui se joignent des deux côtés au dessus du pied, & qui aboutissent à la courroie placée entre les deux doigts en question. Ce pied, se trouvant orné de cette croix & ayant été découvert dans les catacombes, a fait conclure qu'il faisoit partie de la statue d'un Martyr, circonstance qui se trouve rapportée dans une ample inscription. Mais il est évident que ce pied vient de la statue d'une jeune femme: il est d'ailleurs si beau que dans le tems où l'on auroit pu ériger des statues aux Martyrs, on n'auroit pas pu produire un pareil pied pour tout l'or du monde. On sait d'ailleurs combien d'Antiques, qui n'ont rien de commun avec la religion Chrétienne, ont été trouvées dans les catacombes. Dans la suite des tems on a découvert un beau pied d'homme d'une statue beaucoup plus grande que le naturel, & sur ce pied se trouve une agraffe en croix toute semblable à la précédente & placée dans le même endroit: ce pied est aujourd'hui dans le cabinet du Sculpteur Cavaceppi. A une belle statue de Bacchus on trouve la courroie des sandales qui est placée pareillement entre le gros orteil & le doigt suivant du pied, ornée de la tête d'un ange aîlé.

e. Des sou-
liers.

Les souliers des Romains différoient de ceux des Grecs au rapport d'Appien (1): mais nous ne sommes guere en état d'indiquer en quoi consistoit cette différence. Les Ro-
mains

(1) Appian. Mithrid. p. 114. l. 17.

maines de distinction portoient des fouliers de cuir rouge qui venoit du Royaume de Pont ⁽²⁾. Ces fouliers appelés *Mullei*, étoient quelquefois brodés en or ou en argent, comme nous le voyons à quelques pieds chauffés; mais pour l'ordinaire ils étoient de cuir noir & montoient jusqu'à mi-jambe ⁽³⁾, ce qui formoit des especes de brodequins, tels qu'on en voit aux figures de Castor & de Pollux, que je me propose de faire graver à la suite de mes Monumens de l'Antiquité. Le Jason de Versailles, statue nommée mal à propos *Quintus Cincinnatus*, offre une chaussure que les Artistes pourroient donner aux figures héroïques. Cette chaussure a des semelles avec des bords à l'entour de la largeur d'un doigt, & un cuir qui soutient le talon; ils sont lacés sur le coude-pied par des bandes de cuir qui partent des semelles & se trouvent attachés par dessus les chevilles. Le passage de Pline, où il dit en parlant des singes: *Laqueis calceari imitatione venantium tradunt* ⁽⁴⁾, pouroit être appliqué aux fouliers, tissus de cordes, tels qu'on en voit au cabinet d'Herculanum. Les Commentateurs entendent ordinairement ce passage par les filets dans lesquels on prend les singes, tandis que l'Auteur Latin a voulu dire que ces animaux se font des fouliers de cordes comme les Chasseurs.

On sait que la noblesse Athénienne portoit des fouliers ornés d'une demi-lune d'argent ou d'ivoire, comme la noblesse Romaine en portoit avec une lune: mais ce caractère ne s'est pas encore trouvé à aucune statue Romaine.

Je remarquerai ici en supplément que les mouchoirs n'étoient pas en usage chez les Anciens, du moins pas chez les Grecs. On voit que les personnes de distinction se servoient de leur manteau pour s'essuyer les yeux, comme
avoit

(1) Vales. not. in Ammian. L.
22. c. 4. p. 390.

(2) Horat. L. 1. Sat. 6. v. 27.

(3) Plin. L. 8. c. 80.

avoit fait Agathocle, frere d'une Reine d'Egypte, dans une assemblée du peuple à Aléxandrie ⁽¹⁾. Il en étoit de même des serviettes chez les Romains: elles ne furent introduites que très-tard, & encore l'usage étoit que chaque convive apportoit son linge.

III.
Observation
générale sur
le dessin des
figures dra-
pées.

Quant au dessin des figures drapées, la finesse du tact & la délicatesse du sentiment, y ont moins de part que la justesse du discernement & l'étendue du savoir, tant pour l'observer & l'enseigner que pour l'imiter & le pratiquer. Cela n'empêche pas que cette branche de l'Art n'offre encore des objets de recherches non moins intéressans pour le Connoisseur que pour l'Artiste. La draperie est au nud, ce que l'expression est à la pensée; & nous avons souvent moins de peine à trouver la pensée que l'expression, ou la vraie tournure de la pensée. Comme dans les premiers tems de l'Art on faisoit plus de figures drapées que de figures nues, & que cette maxime étoit tellement adoptée dans les plus beaux siècles de la Grece par rapport aux figures de femmes, qu'on peut compter cinquante figures drapées contre une de nue, il étoit naturel que les Artistes de tous les tems ne s'attachassent pas moins à bien rendre l'élégance de la draperie que la beauté du nud. On chercha le gracieux non seulement dans les attitudes & les actions, mais aussi dans les habits & dans les ajustemens: en effet les Graces les plus anciennes étoient figurées vêtues. S'il suffit à l'Artiste de nos jours de bien étudier quatre ou cinq des plus belles statues sans draperie pour bien saisir la beauté du nud, il a besoin de chercher l'élégance de la draperie dans cent figures habillées. Il est rare de trouver une statue drapée qui ressemble à l'autre pour l'ajustement, tandis qu'il n'y a rien de plus ordinaire que de trouver des statues nues d'une ressemblance parfaite, telles sont en grande partie les

statues

(1) Polyb. L. 15. p. 712. D.

statues de Vénus. Il en est de même des statues d'Apollon : la plupart semblent avoir été exécutées d'après un seul modèle, comme l'attestent trois statues semblables de ce Dieu à la Villa Médicis & une autre au Capitole. La même remarque est aussi applicable à la plupart des jeunes satyres. Je dirai donc que le dessin des figures drapées peut être nommé à juste titre une partie essentielle de l'Art.

Bien peu d'Artistes modernes sont exempts de critique par rapport à l'habillement ; ceux du siècle passé ont tous pêché contre cette partie, le seul Poussin excepté. Le Bernin a ferré le manteau jetté par dessus la robe de sa Sainte Bibiane avec une large ceinture, pratique qui est non seulement contraire à tout habillement antique, mais qui contredit aussi la nature du manteau, attendu qu'un manteau ferré avec une ceinture n'est plus un manteau. L'Artiste, qui fit les dessins pour les planches si proprement gravées de l'Ouvrage de Roland de Chambray, intitulé : *Parallele de l'Architecture antique avec la moderne*, a donné à Callimaque, l'inventeur du chapiteau Corinthien, une draperie de femme. Je suis surpris comment Pascoli, dans la préface qu'il a mise à la tête de ses Vies des Peintres, a pu avancer que les Sculpteurs de l'Antiquité n'avoient pas ce goût noble & gracieux dans la pratique des draperies, ce tact éclairé qui constitue l'une des parties dans laquelle les Modernes ont surpassé les Anciens. Du reste cet Ecrivain avoit peu ou point de connoissance de l'Art, comme cela est assez prouvé par le contenu de son livre & par le témoignage de ceux qui l'ont connu personnellement. Obligé d'avoir recours aux autres pour apprendre les détails qu'il ignoroit, il ne s'instruisoit qu'à force de questionner des gens imbus de préjugés : l'on peut conclure d'après cela que son opinion erronnée sur la draperie des Anciens étoit un jugement assez universel parmi les gens de l'Art. Que peut-on se promettre de bon des Artistes qui, ayant l'es-

prit préoccupé, n'opèrent que d'après leur prévention, & qui ferment les yeux aux beaux détails, imprimés souvent aux figures médiocres des Anciens? Il en est tout autrement de bien des figures des Modernes: on ne peut pas dire de ces productions ce que Corneille disoit du Bajazet de Racine, que sous un habit Turc il y avoit un cœur François, c'est à dire que sous un vêtement Grec, il y a une figure de mode: alors du moins, si le dessin du nud étoit incorrect, l'Artiste voileroit ce défaut par une draperie bien entendue.



Z. 18.



CHAPITRE VI.

Du progrès & de la décadence de l'Art des Grecs, dont les productions offrent quatre époques & quatre style différens.

Ce chapitre, qui traite du progrès & de la décadence de l'Art des Grecs, a pour objet de nouveaux détails sur l'essence même de l'Art. On trouvera ici quelques observations générales sur ce qui a été dit dans les chapitres précédens, déterminées avec plus de précision par leur application à des monumens remarquables de l'Antiquité.

Introduc-
tion.

Scaliger assigne quatre époques principales à l'Art des Grecs, ainsi qu'à leur Poësie, comme Florus donne quatre points fixes à l'Histoire Romaine, & nous pourrions en établir cinq. Car chaque action ou chaque événement a cinq degrés, ou cinq parties, le commen-

cement, l'accroissement, la perfection, la décadence & la fin, parties qui renferment le principe des cinq actes des pieces de théâtre. Il en est de même de la marche successive des Arts d'imitation. Mais comme la fin d'une chose va au-de-là de ses bornes, nous nous contenterons de considérer l'Art sous quatre point fixes.

I. L'ancien style. L'ancien style a duré jusqu'à Phidias. Ce génie supérieur & les Artistes ses contemporains imprimerent à l'Art cette grandeur imposante qui caractérise les monumens du tems. J'appellerai le style du siecle de Phidias le grand, le sublime. Depuis Praxitele jusqu'au tems de Lysippe & d'Apelle, l'Art acquit plus de grace, plus d'aménité, & je nommerai ce style le beau, le gracieux. Quelque tems après ces Artistes & les disciples de leurs écoles, l'Art commença à décliner sous leurs imitateurs, & nous désignerons ce style par celui de l'imitation: jusqu'à ce qu'enfin l'Art, déjà sur son déclin, arriva insensiblement à son entière décadence.

A. Monumens de l'ancien style: a. Médailles. Quant à l'ancien style nous observons d'abord les monumens les plus frappans qui nous en restent, puis les caracteres qui le distinguent, & enfin la transition de ce style au style subséquent ou à celui que nous appellons le grand. Sur cet objet on ne sauroit alléguer de monumens plus anciens & plus authentiques que quelques médailles dont le coin & l'inscription attestent la haute antiquité: car ces médailles, ayant été frappées dans les villes dont elles portent le nom, nous fournissent une induction certaine sur l'Art qui régnoit du tems de leur composition.

L'inscription de ces anciennes médailles va à rebours, c'est à dire de droite à gauche: maniere d'écrire dont l'usage doit avoir cessé assez longtems avant Hérodote.
en

en effet cet Historien, en parlant du contraste que faisoient les mœurs & les coutumes des Egyptiens avec celles des Grecs, cite cette particularité que les premiers différoient totalement des derniers par rapport à l'écriture, & qu'ils écrivoient de droite à gauche ⁽¹⁾. Je ne me rappelle pas qu'on ait remarqué cette circonstance qui est si propre à nous faire déterminer le tems où l'écriture des Grecs a changé de marche, & qui peut nous faire conclure que depuis le siècle d'Hérodote, c'est à dire depuis la soixante & seizième Olympiade, l'usage d'écrire dans le sens primitif avoit cessé depuis longtems. Pausanias nous apprend ⁽²⁾, que l'inscription au bas de la statue d'Agamemnon à Elis, l'une des huit figures qu'Onatas avoit faites d'autant de Guerriers qui s'étoient offerts à tirer au sort pour combattre Hector, étoit dirigée de droite à gauche. Comme Onatas florissoit peu de tems avant l'expédition de Xerxès contre les Grecs, c'est à dire avant la soixante & douzième Olympiade, par conséquent peu de tems avant Phidias, nous pouvons fixer à peu près l'époque où les Grecs cessèrent d'écrire dans le sens contraire.

Parmi les anciennes médailles, les plus remarquables sont celles de quelques villes de la Grande-Grece, & principalement celles de Sybaris, de Caulonia & de Posidonia ou de Paestum en Lucanie. Les médailles de Sybaris ne peuvent pas avoir été frappées après la soixante & douzième Olympiade, époque où cette ville fut détruite par les Crotoniates ⁽³⁾, & la forme des lettres qui composent son nom indique un tems beaucoup plus reculé. Le nom de Sybaris est formé de $\nu\mu$ au lieu de $\Sigma\Upsilon$,

Ee 3

& le

(1) Herodot. L. 2. p. 65. l. 13.

(2) Pausan. L. 5. p. 444. l. 24.

(3) Herodot. L. 6. p. 215. l. 3.

& le *sigma* sur les médailles de Posidonia est figuré comme un M. Le *Rho* (P) a une petite queue P. Caulonia est écrit $\wedge \nabla \Delta \kappa$. Le bœuf sur les médailles des Sybaris & le cerf sur celles de Caulonia sont assez informes. Sur des médailles très-anciennes de cette dernière ville on trouve Jupiter, ainsi que sur celles de Posidonia on voit Neptune d'une fabrique beaucoup plus belle, mais d'un style qu'on appelle communément l'Etrusque. Neptune tient son trident en arrêt comme une lance sur le point de frapper. Ce Dieu est nud comme Jupiter, excepté qu'il a les deux bras enveloppés de sa draperie ramassée, comme s'il vouloit s'en servir au lieu de bouclier. C'est ainsi qu'une pâte de verre du cabinet de Stofch nous offre Jupiter le bras gauche entouré de son égide, c'est à dire de la peau de la chèvre Amalthée ⁽¹⁾. Faute de bouclier les Anciens combattoient quelquefois de cette manière, comme Plutarque nous l'apprend d'Alcibiade ⁽²⁾, & Tite-Live de Tibérius Gracchus ⁽³⁾. Le coin de ces médailles est en creux d'un côté & en relief de l'autre: non pas comme celui de quelques médailles des Empereurs & des familles Romaines, auxquelles la partie creusée est une inadvertance du Médailleur. Les médailles en question nous montrent évidemment deux différens poinçons, ce que je puis prouver par celles qui portent l'image de Neptune. Ce Dieu du côté où il paroît de relief, a une barbe & des cheveux frisés, & de l'autre où il est en creux, il est sans barbe & porte des cheveux plats. Là on voit la draperie jettée en avant sur le bras, ici elle descend par derrière. D'un côté la bordure est entourée d'un ornement, comme deux cordons d'un

(1) Deser. des Pier. gr. du cab. de Stofch. p. 40. Monum. Ant. ined. No. 9.

(2) Plutarch. Alcib. p. 388. l. 4.

(3) Liv. L. 25. c. 16. Conf. Scalig. conject. in Varron. p. 10.

d'un tissu lâche; de l'autre cet ornement ressemble à une couronne d'épis. A l'égard du sceptre, il est en arrêt des deux côtés.

Du reste il est difficile de démontrer, comme un Ecrivain l'avance sans preuve ⁽¹⁾, que ce fut peu après la cinquantième Olympiade, que le *Gamma* des Grecs s'écrivait C & non pas T, ce qui confondroit toutes nos idées de l'ancien style des médailles. Car il se trouve de ces anciennes monnoies des Grecs qui, bien que d'un très-beau travail, nous offrent la lettre en question dans sa forme antique; parmi les différentes pièces de cette nature je citerai une Médaille de la ville de Géla en Sicile, qui porte cette inscription: CEΛΑΣ, avec une bigue ou char attelé de deux chevaux, & la partie supérieure d'un Minotaure.

Je saisisrai cette occasion pour parler de quatre coupes d'un or pur, de la forme & de la grandeur d'une soucoupe à café; elles ont été trouvées dans les anciens tombeaux près de Girgenti, & se voient dans le cabinet de M. Lucchesi, Evêque de cette Ville. J'ai cru devoir rapporter ces morceaux précieux parce que les ornemens qui les entourent paroissent ressembler à la fabrique des médailles en question & être du même âge. Deux de ces soucoupes ont extérieurement une bordure, dont les ornemens consistent en bœufs, travail qui peut être appelé bosselage. On voit que cette bordure a été frappée avec un poinçon de relief, appliqué en dedans du bord, pour faire sortir la bosse de l'autre côté. Les deux autres soucoupes ont pour ornement une bordure de points faits au poinçon. Par rapport à l'explication des bœufs qui décorent les deux premières soucoupes, je

(1) Reinold. Hist. Litter. Græc. & Lat. p. 57.

je ne crois pas qu'il soit nécessaire de remonter, avec le possesseur de ces Antiques, jusqu'au bœuf Apis des Egyptiens; on sait que chez les Grecs les bœufs étoient consacrés au soleil & qu'ils traînoient le char de Diane. Le bœuf peut être aussi considéré comme l'emblème de l'agriculture, & c'est ce que paroît indiquer celui qui se rencontre sur quelques médailles de la Grande-Grece, parce que ces animaux tirent la charrue & servent à toute l'économie rurale. Le même animal étoit l'emblème des plus anciennes médailles Athéniennes (¹) & Romaines (²).

Les médailles Siciliennes du premier style fournissent une preuve incontestable que l'idée de la beauté, ou proprement l'exécution du beau, n'étoit pas une qualité innée & donnée avec l'Art aux Artistes Grecs: il est certain que celles des tems suivans sont infiniment supérieures aux premières. J'en juge d'après les médailles de Leontium, de Messine, de Segeste & de Syracuse, pieces de la plus haute antiquité & de la plus grande rareté; je les ai examinées autrefois avec soin en travaillant au cabinet de Stofsch. J'ai fait graver deux de ces médailles de la dernière ville qu'on trouvera à la fin de ce chapitre. La tête est une Proserpine. Cette tête & d'autres têtes des médailles dont nous venons de parler, sont dessinées comme celle de Pallas sur les médailles Athéniennes des premiers tems, & comme celle d'une statue de la même Déesse à la Villa Albani. Aucune partie ne brille par la beauté de sa forme: par conséquent l'ensemble n'est pas mieux. Le dessin des yeux est allongé & aplati; la section de la bouche va en remontant; la forme du menton est pointue & sans aucun arrondissement élégant; les boucles des cheveux sont arrangées en petits anneaux & res-

sem-

(¹) Schol. Aristoph. Av. v. 1106.

(²) Plin. L. 18. c. 3. p. 436.

sembler aux grains pressés d'une grappe de raisin: de-là les plus anciens Poëtes Grecs donnent aux cheveux le nom de grappe (¹). Pour achever de caractériser cette maniere, il suffit de dire que le sexe de ces têtes de femme est presque incertain. Aussi est-il arrivé qu'une de ces têtes de bronze, un peu plus grande que le naturel & conservée dans le cabinet d'Herculanum, a été regardée & décrite comme une tête d'homme. Cependant le revers de ces médailles peut passer pour élégant, tant pour le coin que pour le dessin de la figure. Mais comme il y a bien de la différence entre un dessin en petit & un dessin en grand, & qu'on ne peut rien inférer de l'un en faveur de l'autre, il étoit infiniment plus facile de bien dessiner une petite figure de la hauteur d'un pouce, que de bien rendre une tête de la même grandeur. Ainsi d'après la forme reçue la configuration de ces têtes porte le caractère du style Egyptien & du style Etrusque, & constate de nouveau ce que j'ai cherché à établir dans les livres précédens au sujet de la ressemblance qui se trouve entre les figures de ces trois nations des premiers tems de l'Art.

A l'égard des ouvrages de sculpture exécutés dans cet ancien style, je ne rapporterai que ceux que j'ai pu voir & examiner moi-même, ainsi que j'ai presque toujours fait au sujet des autres productions de l'Art. J'ai remarqué qu'il en est ordinairement du dessin d'une Antique, comme du récit d'un fait: à mesure qu'il passe par différentes bouches, il reçoit différentes additions.

La Pallas de la Villa Albani, que j'ai publiée avant b. Marbre.
sa restauration dans mes Monumens de l'Antiquité (²),
me

(¹) Plutarch. consol. Apoll. p. 196.
l. 24.

(²) Monum. Ant. ined. No. 17.

me paroît être la plus ancienne statue de ce style. Le tour du visage & les formes des parties y sont traités de façon que si la figure étoit de basalte, on la croiroit de fabrique Egyptienne. La tête de cette antique est parfaitement semblable aux têtes de femme qui se trouvent sur les anciennes médailles Grecques dont nous venons de parler : du reste on pourroit y trouver aussi le style Etrusque. Le motif que les Romains ont eu d'enlever à la Grece cette statue & d'autres du même âge, fut probablement le même que celui qui m'en fait faire mention, savoir d'offrir des productions de l'Art des tems les plus reculés de la Grece, pour en avoir une suite complete depuis son origine jusqu'à sa perfection.

Les Amateurs de l'Antiquité croient découvrir cet ancien style dans un bas-relief du cabinet du Capitole, morceau que j'ai fait graver & placer à la tête du Traité préliminaire du Dessin des anciens Artistes, dans mes Monumens de l'Antiquité. Ce morceau représente trois Bacchantes drapées & un Faune nud, portant pour inscription : ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣ ΕΓΓΡΑΦΗ (1). On prétend que ce Callimaque est celui qui n'étoit jamais content de ce qu'il faisoit (2). Comme il avoit exécuté une danse de Lacédémoniennes (3), on croit reconnoître cette danse dans notre bas-relief. L'inscription placée au bas me paroît suspecte. Il est vrai, on ne sauroit la prendre pour moderne; mais il se pourroit bien qu'elle eut été imitée & substituée par les Anciens. C'est ainsi que le nom de Lyssippe a été ajouté à l'Hercule de Florence, qui est antique; mais ni le nom ni la statue ne sauroient être de la

(1) Fontanin. Antiq. Hort. L. 1. c. 5. p. 116. Montfauc. Ant. expl. T. 1. P. 11. pl. 174.

(2) Fontan. loco cit. Lucatel. Mus. Capit. p. 36.

(3) Plin. L. 34. c. 19.

la main de ce Statuaire, ainsi que je le ferai voir dans le troisieme volume de cette Histoire. Un ouvrage Grec du style de notre bas-relief devoit être beaucoup plus ancien d'après les idées que nous avons des tems où l'Art étoit florissant dans la Grece, & Callimaque ne peut pas avoir vécu avant Phidias, ainsi ceux qui le placent dans la soixantieme Olympiade ⁽¹⁾, le font sans aucune raison & se trompent lourdement. D'ailleurs quand on lui donneroit cette Antiquité, sur quel fondement feroit on entrer le X dans la composition de son nom, cette lettre ayant été inventée beaucoup plus tard par Simonide ⁽²⁾? Le nom de Callimaque s'écriroit de cette façon: ΚΑΛΛΙΜΑΡΗΞ, ou de celle-ci: ΚΑΛΛΙΜΑΚΟΞ ⁽³⁾, ainsi que ce nom se trouve écrit dans une ancienne inscription d'Amyclée ⁽⁴⁾. Pausanias dit qu'il n'étoit pas de la force des grands Artistes de la Grece; il faut par conséquent qu'il ait vécu dans un tems où il y auroit eu de la possibilité de les égaler. Un Statuaire de ce nom, que Pausanias dit avoir été le même, est le premier qui a travaillé avec le trépan pour percer le marbre ⁽⁵⁾. Cependant il faut que le Maître du Laocoon, que nous placerons dans le plus beau siècle de l'Art, se soit servi de cet instrument pour traiter les cheveux & pour fouiller la draperie. On prétend de plus que Callimaque, le Sculpteur, est l'inventeur du chapiteau Corinthien ⁽⁶⁾; & on fait que Scopas, ce fameux Statuaire, bâtit un temple décoré de colonnes de l'ordre Corinthien dans la quatre-vingt-seizieme Olympiade ⁽⁷⁾: il résulteroit de-là que Callimaque auroit vécu du tems des plus grands Artis-

Ff 2

tes

(1) Felsbien, Hist. des Archit. p. 22.

(2) Mar. Victorin, art. Gram. L. 1. p. 1459.

(3) Conf. Reinold, Hist. Litt. Græc. & Lat. p. 9.

(4) Nouv. Traité de Diplom. T. 1. p. 616.

(5) Pausan. L. 1. p. 68. l. 25.

(6) Vitruv. L. 4. c. 1.

(7) Pausan. L. 8. p. 693. l. 19.

tes de la Grece, & avant le Maître de la fameuse Niobé, qui est probablement Scopas, comme nous le verrons dans le volume suivant, & qui a fleuri avant le Maître du Laocoon. Mais cette époque a un inconvénient, elle ne s'accorde pas avec celle qui résulte de l'ordre dans lequel Pline range les Artistes. J'ajouterai encore que ce bas-relief a été trouvé à Horta, canton habité jadis par les Etrusques; cette circonstance nous autoriseroit aussi à croire ce morceau de fabrique Etrusque dont il porte tous les caractères. Comme on prend cette antique pour un ouvrage Grec, on prendroit aussi pour Etrusques quelques vases peints, rapportés au troisième livre de cette Histoire, si leur inscription Grecque n'indiquoit pas le contraire.

B.
Caractères
de l'ancien
style.

On pourroit donner des caractères plus décidés de cet ancien style, s'il s'étoit conservé un plus grand nombre d'ouvrages de marbre & surtout un plus grand nombre de bas-reliefs. Alors ces productions de l'Art nous feroient connoître la maxime des premiers Artistes au sujet de la distribution des figures, & nous mettroient en état de juger de leur dextérité à rendre les mouvemens du corps, ainsi que les émotions de l'ame. S'il nous étoit permis d'apprécier l'expression relativement à l'économie des parties dans les petites figures sur les médailles, & de conclure du petit au grand, ou si nous osions attribuer aux figures de l'Art de ce tems l'énergie d'action des figures de la nature du même tems, nous trouverions que les Artistes de ce style donnoient à leurs figures des actions violentes & des attitudes forcées. Les hommes des tems héroïques, qui servoient de modèles aux Artistes, suivoient l'impulsion de la nature; ils ignoroient l'Art de contraindre les mouvemens de leurs ames: c'est ce que nous trouvons confirmé, lorsque

lorsque nous comparons ces premiers ouvrages des Grecs avec ceux des Etrusques, auxquels ils ressemblent.

Pour ce qui est de l'exécution, nous remarquerons que les Anciens surent donner à leurs ouvrages la finesse des détails, avant qu'ils eussent su leur imprimer la beauté de l'ensemble: c'est ce que nous voyons entre autre à la Pallas de la Villa Albani, que nous avons déjà citée plus d'une fois, & qui joint à la forme la plus commune & la plus mesquine du visage, la manœuvre la plus soignée & la plus fine de la draperie. C'est-là ce que Cicéron fait entendre, lorsqu'il dit que l'île de Malthe possédoit quelques figures très-anciennes en ivoire, représentant des Victoires, figures déstituées de toute grace, mais exécutées avec beaucoup de finesse (1). Il en est ici comme de ce que dit Aristote de la Tragédie: qu'elle a su trouver la justesse de l'expression, bien longtems avant d'avoir pu former le plan du sujet: parce que l'arrangement des paroles & l'ordre des pensées dans l'Art poétique, se trouvent dans le même rapport que l'économie de la manœuvre & la pratique du marbre. A la renaissance de l'Art moderne, les tableaux peints par les devanciers des grands Maîtres qui l'ont illustré ensuite, nous offrent une ample matière à faire les mêmes remarques. Les ouvrages de ces premiers Artistes, éloignés du vrai beau, sont finis avec une patience incroyable. Tandis que leurs successeurs, les Michel-Ange & les Raphael ont opéré, selon le précepte que Roscomon prescrit aux Poètes: Ils ont composé avec feu, & exécuté avec flegme (2). La grande monotonie de l'exécution qui a précédé la connoissance du beau, paroît singulièrement dans la fabrique des différens tombeaux,

Ff 3

élevés

(1) Cic. Verr. 4. c. 46,

(2) Roscomon's Essay on Poet.

élevés par Sanfovino & par les autres Sculpteurs du commencement du seizième siècle: les figures de ces monumens sont toutes très-médiocres, mais les ornemens dont ils sont décorés sont d'une manœuvre si finie, qu'ils pourroient servir de modele à nos Artistes & être jugés comparables aux travaux des Anciens dans ce genre.

Nous pouvons réduire les caractères de cet ancien style à ces courtes propositions: le dessin en étoit énergique, mais dur; il étoit fier, mais sans grace; la force de l'expression altéroit la beauté de l'ensemble. Toutefois comme l'Art de ces tems reculés n'étoit consacré qu'aux Dieux & aux Héros, dont la pompe des louanges, comme dit Horace, ne s'accorde pas avec la douceur de la lyre, il est à croire que cette dureté même a coopéré à la grandeur des images. L'Art étoit austère comme la justice, qui punissoit de mort le moindre délit ⁽¹⁾. Bien entendu qu'il y a des gradations, puisque nous comprenons par l'ancien style la plus longue époque de l'Art Grec, & que les derniers ouvrages de ce style ont dû être très-différens des premiers.

On pourroit croire que ce style se conserva jusqu'au tems où l'Art fleurit dans la Grece, si ce que dit Athénée de Stésichore ⁽²⁾, ne souffroit aucune contradiction. Il nous apprend que ce Poète fut le premier qui dépeignit dans ses vers Hercule armé d'un arc & d'une massue. Cependant plusieurs pierres gravées, qui portent les caractères de ce premier style, nous offrent Hercule avec les mêmes armes. Or Stésichore fut contemporain de Simonide & vécut dans la soixante & douzième Olympiade

(1) Thucyd. L. 3. p. 98. l. 34. Descrip. des Pier. gr. du cab. de

(2) Deipn. L. 12. p. 512. E. Conf. Stésich., p. 275.

piade ⁽¹⁾, ou vers le tems que Xerxès marcha contre les Grecs; & Phidias qui porta l'Art à son plus haut période, fleurit dans la soixante & dix-huitieme Olympiade. Mais Strabon fait remonter beaucoup plus haut l'époque de ces attributs donnés à Hercule ⁽²⁾. Il en attribue l'invention à Pisandre que quelques uns font contemporains d'Eumolpe, & que d'autres placent dans la trente-troisieme Olympiade. Au rapport du même Strabon les anciennes figures d'Hercule n'avoient ni massue ni arc.

J'avertirai ici qu'on ne sauroit apporter trop de précaution pour juger de l'âge des ouvrages de l'antiquité. Une figure qui paroît être Etrusque, ou du premier style de l'Art Grec, ne l'est pas toujours. Elle peut-être une imitation des ouvrages antérieurs, qui servirent de modèles à bien des Artistes Grecs ⁽³⁾; ou quand ce sont des figures de Divinités, traitées avec des attributs & dans des principes d'antiquité, qui ne doivent pas s'y trouver on peut inférer alors que l'ancien style est une chose adoptée, pour inspirer plus de respect. Comme la dureté de la conformation & la rudesse de la voix, au jugement d'un Ancien ⁽⁴⁾, donnent de l'énergie & de la grandeur au discours, de même l'âpreté & l'austérité, imprimées aux anciens ouvrages de l'Art, produisent un effet semblable. Ce que nous disons ici du caractère de l'ancienne maniere, concerne non seulement le nud des figures, mais aussi leur ajustement, & leur façon de porter les cheveux & la barbe.

C.
Remarques
sur les imita-
tions de l'an-
cien style.

Pour

(1) Bentley's, Diff. upon. Phalar. p. 36.

(3) Except. ex. Nic. Damasc. p. 514. v. *τελχιτες*.

(2) Geogr. L. 15. p. 688. C.

(4) Demetr. Phal. de elocut. p. 26. l. 19.

Pour servir d'éclaircissement à ces allégations, je citerai le bas-relief de la Villa Albani, dont on verra la planche gravée dans le volume suivant. Nous y trouvons toutes les figures des Divinités drapées & ajustées dans le goût des figures Etrusques. Cependant comme l'ordre Corinthien du temple & les courses des chars représentées sur les frises, indiquent un travail Grec, on pourroit prendre cet ouvrage, en conséquence de la draperie des figures, pour une production Grecque de l'ancien style. Mais nous trouvons le contraire dans ce même ordre des colonnes du temple, inventé, au rapport de Vitruve, beaucoup plus tard : par conséquent ce morceau nous offre une imitation de l'ancien style Grec. Nous ne pouvons y chercher un travail Etrusque, dès que nous savons que les temples des Etrusques différoient en général de ceux des Grecs. Il est constant que leurs temples, n'avoient point de frises, & que les modillons du plafond, ou *Mutuli*, avoient une grande saillie, tant sur les colonnes du portail, que sur les murs de la nef, de sorte que cette partie saillante des modillons portoit la dimension de la quatrième partie de la hauteur des colonnes : cette méthode se pratiquoit dans le tems que la nef n'avoit point de galerie à l'entour pour garantir le peuple de la pluie. Par cette remarque j'explique en même tems un passage de Vitruve que personne n'avoit encore entendu ⁽¹⁾.

Cette imitation étoit encore plus sensible sur un autre bas-relief qui représentoit Jupiter, avec une barbe plus longue qu'à l'ordinaire & des cheveux qui tomboient sur le devant des épaules. Ce Jupiter, quoiqu'ajusté à la

(1) Vitruv. L. 4. c. 7. p. 160. *parte altitudinis columnae projectantur supra trabes & supra parietes trajecturae mutulorum, quarta*

la maniere des figures les plus anciennes, étoit un ouvrage des Romains du siecle des Empereurs, portant pour inscription: IOVI EXSVPERANTISSIMO. Cette inscription a été publiée par Spon sans la figure (1). Il paroît qu'on s'est proposé pour but, en représentant Jupiter sous cette forme antique, d'exciter plus de respect pour ce Dieu & de lui donner en quelque sorte une existence plus reculée.

Nous voyons la Déesse de l'Espérance ajustées conformément au style le plus antique dans une petite figure de la Villa Ludovisi, qui peut dater du second siecle des Empereurs, à en juger par l'inscription Romaine qu'on lit sur le socle de la figure, & qui est conçue en ces termes:

Q. AQVILIVS. DIONYSIVS. ET.
NONIA. FAVSTINA. SPEM. RES.
TITVERVNT.

Du reste cette statue n'étoit pas connue avant moi pour ce qu'elle est, parce que l'inscription étoit couverte par une croute épaisse de terre & de mousse (2). C'est ainsi que j'ai trouvé l'Espérance figurée sur les médailles Impériales que j'ai vues soit en original, soit en copie; & pour ne citer qu'un exemple, je dirai que le même goût régné dans tout l'ajustement de cette Déesse sur une médaille de l'Empereur Philippe l'Arabe. On peut expliquer cet usage par les portraits faits de nos jours & ajustés dans le goût de ceux de Van Dyk, ajustement qui plait encore beaucoup aux Anglois, & qui est aussi

(1) Misc. ant. p. 71. Conf. Deser. (2) Deser. des Pier. gr. du cab. de des Pier. gr. du cab. de Stofch. Stofch. p. 302.
p. 46.

aussi infiniment plus avantageux, tant au Peintre qu'à la personne peinte, que les habits étroits & sans plis d'aujourd'hui. Je me souviens aussi qu'on a placé dans les tems les plus reculés deux Victoires de grandeur naturelle, conservées à Sans-Souci, parce qu'elles posent sur les doigts des pieds qui sont joints; on leur a assigné cette antiquité par rapport à la position qui a paru forcée à ceux qui n'en ont pas pénétré la signification. Mais ce qui nous prouve le contraire, c'est le nom Romain qu'on voit gravé sur une bande, qui passe en croix sur la poitrine & sur le dos. On prétend que ces bandes servoient à attacher les aîles qui ont dû être de bronze & placées aux figures.

Il en est de même des prétendues têtes de Platon, qui ne sont autre chose que des termes appelés Hermès, auxquels on a donné une forme à peu près semblable à celle des pierres sur lesquelles on plaçoit les premières têtes. Mais ces Hermès, selon la différence des âges, sont rendus avec plus ou moins d'art. Pendant mon séjour à Rome, le plus beau de tous ces Hermès passa en Sicile & il se trouve aujourd'hui au cabinet du College des-cidevans Jésuites de Palerme: parmi ceux qui se trouvent encore à Rome, celui qui tient le premier rang est le prétendu Platon du palais Farnese. Du reste la tête de cette antique ressemble parfaitement à celle d'une statue d'homme drapée, de la hauteur de neuf palmes, & découverte aux environs de Frascati dans le printems de 1761, avec les quatre Caryatides que j'ai déjà citées. La tunique dont cette statue se trouve vêtue est d'une étoffe légère, comme l'indique la quantité de petits plis; par dessus ce vêtement il y a manteau qui passe par dessous le bras droit sur l'épaule gauche, de façon que le bras gauche, appuyé sur le côté, reste couvert. Sur la bordure

de la partie du manteau jetée par dessus l'épaule ont lit le nom suivant: $\text{CAP\Delta ANA\PAX\lambda OC}$. Le λ se trouve ici double, comme dans le mot ΠΟΛΛΙΣ , au lieu de ΠΟΛΙΣ , sur une médaille de bronze de la ville de Magnésie. Le nom de la Déesse Cybele se trouve aussi écrit de ces différentes manières, *KYBELLA* & *KYBELIS*, de même que *Petilia* ville de Lucanie, est écrite pareillement *Petilla*. Quant à cette figure singulière, que j'ai publiée & expliquée dans mes Monumens de l'Antiquité (1), je me contenterai de faire encore les observations suivantes. Cette statue, quoique l'inscription porte le nom de Sardanapale, ne peut pas figurer ce fameux Roi d'Assyrie, qui n'avoit point de barbe, puisqu'il se faisoit raser tous les jours. Après qu'on eut été longtems indécis à Rome au sujet du personnage, représenté sous cette figure, j'ai trouvé enfin que l'Histoire parle de deux Rois d'Assyrie qui portèrent ce nom, & que le premier fut un Prince sage: de-là j'ai donné comme une conjecture probable, que cette statue nous offroit l'image du premier Roi de ce nom. D'ailleurs une figure d'homme en habits de femme ne nous autoriseroit pas à soutenir qu'elle représente le voluptueux Sardanapale, puisque nous savons que le Philosophe Aristippe mettoit des habits de femme, ou du moins qu'il s'habilloit indifféremment de l'une ou de l'autre façon (2).

La même configuration fut donnée aux têtes de Bacchus Indien, ou de Bacchus *Liber pater*, de manière pourtant que la grandeur des formes distingue clairement la Divinité des têtes ordinaires des Hermès. Une de ces

Gg 2

figures

(1) Monum. Ant. ined. No 163.
p. 219. 220.

(2) Sext. Empyr. Pyrrh. hyp.
L. 1. p. 31. B.

figures de Bacchus se voit au palais Farnese, mais celle qui se trouve chez le Sculpteur Cavaceppi lui est bien supérieure. La statue de femme en marbre noirâtre du cabinet du Capitole, deux fois grande comme nature, & découverte à la maison de campagne d'Adrien, nous montre qu'on s'y est proposé d'imiter un style encore plus ancien par l'attitude qu'on lui a donnée; car cette figure a les pieds joints, & les bras, qui sont adhérens aux côtés, descendent jusqu'aux cuisses, comme Pausanias nous décrit la statue d'Arrachion vainqueur aux jeux olympiques en la cinquante septieme Olympiade. Mais le travail de cette statue nous atteste qu'elle ne remonte pas à une si haute antiquité; il seroit facile de faire sentir le contraire, si la tête étoit antique, comme l'avance faussement Bottari dans son *Museum Capitolinum*, qui s'arrête longtems à la forme de cette tête. Le fait est que la tête est moderne & qu'elle est exécutée d'après une idée arbitraire, de façon que le Restaurateur a cherché à imiter les grosses boucles qui se sont conservées sur les épaules. Après la restauration de cette statue on trouva sa véritable tête dans la même maison de campagne. Elle se trouve sans doute dans la collection des Antiques du Cardinal de Polignac, qui en fit l'acquisition lorsqu'elle fut découverte.

D.
Préparation
au haut style.

Cependant les qualités de l'ancien style étoient des préparations au haut style & ramenoient la manœuvre à la justesse austere & à l'expression sublime: car la dureté du premier style renferme la correction du contour, & cette industrie au moyen de laquelle tout se peint & se montre aux yeux. En suivant le même chemin, l'Art, dans les tems modernes, seroit parvenu à sa perfection, si les Sculpteurs n'eussent pas quitté trop tôt la route que leur avoient tracée Michel-Ange
par

par des contours ressentis & par une indication énergique de toutes les parties. Comme dans l'étude de la musique & des langues, il est essentiel d'articuler fortement, & les tons, & les mots, pour parvenir à la pureté de l'harmonie & à la netteté de la prononciation; de même, dans la pratique du dessin, ce n'est pas par des traits déliés & légèrement tracés, mais par des contours mâles & décidés, quoiqu'un peu durs, qu'on peut atteindre la vérité de la configuration & la beauté des formes. Tandis que l'Art marchoit à grands pas vers la perfection, la Tragédie s'élevoit à la même hauteur par la force de la diction & par le grand sens de l'expression. C'est par ce style qu'Euripide donna à ses personnages cette sublimité d'expression & à la vraisemblance cette plénitude de conviction. Toutes les productions de l'esprit respiroient la Poésie, ainsi que nous l'attestent les ouvrages de Gorgias, Inventeur de l'Eloquence (1).

Je terminerai mes observations sur ce premier style par le jugement hasardé d'un Peintre François. Du Fresnoy nous assure qu'on appelle Antique ce qui a été fait depuis Alexandre le grand, jusques à l'Empereur Phocas (2). Mais rien n'est exact dans ces dates, ni le commencement ni la fin. On peut juger par ce que nous avons dit & par ce que nous dirons encore, qu'il existe des ouvrages antérieurs à Alexandre, & que l'âge de l'Art finit avant Constantin. Pareillement ceux qui croient avec le Pere Montfaucon (3) qu'il ne s'est pas conservé d'autres ouvrages des Sculpteurs Grecs que

Gg 3 ceux

(1) Aristot. Rhet. L. 3. c. 1.

(3) Ant. expl. T. 3. P. 2. p. 6.

(2) De Piles, Remarques sur l'Art §. 5.
de Peinture de du Fresnoy. p. 105.

ceux du tems où Rome s'enrichit des dépouilles de la Grece, ont besoin de beaucoup d'instruction.

II.
Le haut style.

Le flambeau de la liberté ayant éclairé la Grece, l'Art y acquit plus d'aisance & plus de sublimité: car l'ancien style étoit fondé sur un système qui consistoit dans des regles empruntées de la nature. Ensuite les Artistes, ayant donné sans ménagement dans l'idéal, s'écarterent de la vérité des formes & travaillèrent plus d'après le système adopté, que d'après la nature qu'ils n'auroient jamais du perdre de vue. L'Art s'étoit formé une nature particuliere.

A.
Caractères
du haut style.

Les Réformateurs de l'Art, ayant paru, s'éleverent contre ce système arbitraire & s'approcherent de la vérité du naturel. La nature leur enseigna à changer la dureté en souplesse, à passer des parties trop prononcées & trop tranchantes d'une figure, à des contours plus libres & plus couians, à adoucir & à modérer les attitudes forcées & les actions violentes, enfin à étaler moins de force & de science & à répandre plus de beauté & de grandeur. Phidias, Polyclète, Scopas, Alcamene, Myron & d'autres Maîtres, se rendirent célèbres par cette réforme de l'Art. Leur style peut être appelé le grand, parce que le principal objet de ces Artistes paroît avoir été de combiner la beauté avec la grandeur. Il faut bien distinguer la dureté de l'austérité pour ne pas confondre deux choses toutes différentes; par exemple, il ne faut pas prendre pour un reste de dureté & de sécheresse de l'ancien style, cette indication marquée & tranchante des sourcils qu'on trouve constamment dans les figures de la haute beauté. Ce caractère ressenti du dessin est fondé sur les idées de la beauté, comme nous l'avons déjà remarqué.

Il est pourtant probable, & nous pouvons l'inférer de quelques passages des anciens Auteurs, que le dessin du haut style conserva quelques caractères de l'ancienne manière, telles que les lignes droites, & que les contours se traitoient par méplats, ce qui paroît indiqué par le terme de carrés ou d'angles ⁽¹⁾. Car comme ces Maîtres, tel que Polyclète, étoient les Législateurs des proportions & par conséquent les distributeurs des mesures & des dimensions de toutes les parties du corps, ils auront vraisemblablement sacrifié un degré de la beauté des formes, à cette grande correction du dessin. Ainsi leurs figures dénotoient de la grandeur, mais cette grandeur apparemment manifestoit une certaine dureté, en comparaison des contours ondoians & des formes moelleuses des successeurs de ces grands Maîtres. Il paroît que c'est là cette dureté qu'on reprochoit à Callon & à Hégias, à Canachus & à Calamis ⁽²⁾, & même à Myron ⁽³⁾. Cependant parmi ces Statuaires Canachus étoit postérieur à Phidias: cet Artiste disciple de Polyclète, fleurit dans la quatre-vingt quinzième Olympiade ⁽⁴⁾. Dans le troisième volume de cette Histoire, je me propose de hasarder une conjecture sur deux Canéphores en terre cuite, & de les faire passer pour des copies de deux fameux Canéphores de Polyclète. Pour peu qu'on trouve de fondement à ma conjecture sur ces bas-reliefs, on pourra se former une idée bien plus nette des caractères de ce style, & d'un reste de dureté de la manière précédente, que de tous nos raisonnemens & de toutes les autres indications.

Quant

(1) Plin. L. 34. c. 19.

(3) Plin. L. 34. c. 19.

(2) Quint. Inst. Orat. L. 12. c.

(4) Pausan. L. 6. p. 483. l. 24.

10. p. 1087.

Quant aux reproches de dureté dans le dessin, faits aux Statuaires de cette époque, il ne seroit pas difficile de prouver, que les Auteurs anciens ont très-souvent jugé de l'Art comme les modernes. La hardiesse de la main, la correction du dessin & la dignité imposante des figures de Raphaël, ont paru dures & roides à quelques Ecrivains, en comparaison de la mollesse des chairs, de la grace des contours & de la rondeur des formes du Corrège. Tel est le jugement de Malvasia, Ecrivain plus insipide encore que partial, qui a écrit les Vies de Peintres Bolonois. C'est ainsi que les esprits raffinés trouvent de la dureté & de la négligence dans le nombre & la simplicité d'Homere, dans l'antique majesté & la noble facilité de Lucrece & de Catule, en comparaison de l'éclat & de la délicatesse de Virgile, & de la douceur & des graces d'Ovide. Cependant si l'on veut s'en rapporter au jugement de Lucien sur l'Art, la statue de l'Amazone Solandra, de la main de Calamis, étoit une des quatre principales figures de femme, quant à l'expression de la beauté. Pour donner une idée de cette belle statue, il ne se contente pas de décrire son ajustement, il relève aussi son air modeste & son sourire furtif & agréable ⁽¹⁾. Quoiqu'il en soit, ni le style des Artistes, ni celui des Ecrivains n'a jamais pu être généralement le même dans la même époque. S'il ne nous étoit parvenu que le seul Thucydide de tous les Auteurs de ce tems, il est à croire que sa concision poussée jusqu'à l'obscurité dans les discours qu'il a insérés dans son Histoire, nous feroit tirer la fausse conséquence, qu'il en étoit ainsi de la diction de Platon, de Lyfias & de Xénophon dont les paroles coulent comme un ruisseau qui suit doucement sa pente.

Les

(1) Lucian. Imag. p. 464.

Les monumens les plus considérables, & l'on peut dire les seuls qu'il y ait à Rome du tems du haut style, sont, autant que j'en peux juger, la Pallas de la Villa Albani que j'ai déjà citée bien des fois, statue qu'il ne faut pas confondre avec la Pallas du premier style que j'ai citée pareillement, & puis la Niobé avec ses filles de la Villa Médicis. La Pallas est digne des grands Statuaires de ce tems, & le jugement que nous en portons peut être d'autant plus juste que nous en voyons la tête dans toute sa beauté primitive: elle est d'une si belle conservation qu'elle n'a pas éprouvé la moindre altération, & elle est aussi pure, aussi brillante que si elle sortoit des mains de l'Ouvrier. La tête de cette figure, indépendamment de la haute beauté dont elle porte l'empreinte, a les caractères que nous avons assignés à ce style & déceale une sorte de dureté plus aisée à sentir qu'à décrire. On désireroit dans sa physionomie une certaine grace, qu'on auroit pu lui donner par un trait plus arrondi & plus moëleux; & c'est sans doute là cette grace que Praxitele, dans l'âge suivant de l'Art, fut imprimer à ses figures, comme nous le dirons ci-après. Niobé & ses filles doivent être regardées comme des monumens incontestables du haut style. Mais les figures de ce fameux groupe ne portent pas la marque distinctive de ce style, cette dureté apparente qui caractérise la Pallas antique & qui fixe son âge. Les principaux traits qui leur sont assignés & qui dénotent le haut style, sont d'abord cette notion pour ainsi dire incréée de la beauté, ensuite cette noble simplicité, soit dans les airs de tête, soit dans les contours, soit dans la draperie, soit dans l'exécution. Cette beauté est comme une idée qui naît sans le concours des sens dans un esprit supérieur, dans une heureuse imagination qui auroit la force de s'élancer intuiti-

B.
Monumens
du haut style
conservés à
Rome,

tivement jusques à la beauté divine: elle brille par une si grande simplicité de formes & de contours, que loin de paroître avoir été enfantée avec effort, elle semble avoir été conçue comme une pensée & produite par un souffle. C'est ainsi que la main facile du grand Raphaël, prompte à exécuter les conceptions de son esprit, formoit d'un seul trait le plus beau contour d'une tête de Vierge, & le fixoit de maniere qu'il n'y avoit rien à corriger pour l'exécution.

III.
Le beau
style.

Il n'est guere possible de parvenir à une connoissance plus exacte du haut style, ni à une détermination plus précise de ses caractères, après la perte des ouvrages de ces grands Réformateurs de l'Art. Sur cet article nous ressemblons à ceux qui, en voyant une tête antique toute rongée par le tems, reconnoissent le personnage qu'elle représente, sans qu'ils puissent en démêler les travaux, comme ces gens qu'on reconnoît de loin, sans pouvoir en distinguer les traits. Mais on peut parler avec plus d'assurance du style des successeurs de ces grands hommes, style que j'appelle le beau. Il est certain que quelques unes des plus belles figures de l'antiquité ont été faites dans l'époque où fleurit ce style; & plusieurs autres auxquelles on ne peut pas assigner la même date en sont au moins des imitations. Le beau style de l'Art commença par Praxitele, & acquit son plus grand lustre sous Lyssippe & Apelle: nous en rapporterons les preuves ci-après. Par conséquent le beau style date d'un peu avant & du tems d'Alexandre, ainsi que de ses premiers successeurs.

A.
Caractères
beau style.

Le caractère principal qui distingue le beau style du précédent, c'est la grace. Relativement à cette qualité, Praxitele, Lyssippe & Apelle, auront été à Phidias, Polyclète & Myron, ce que parmi les modernes le

Guide

Guide a été à Raphaël. Ce qu'on sentira plus clairement en observant le dessin de ce style & la partie qui le distingue, c'est à dire la grace.

Pour ce qui concerne le dessin en général, on y supprima tous les angles saillans qui se trouvoient dans les statues des grands Maîtres précédens, tel que Polyclète: qualité que la sculpture doit principalement à Lyssippe, qui s'attacha plus que ses prédécesseurs à imiter la nature ⁽¹⁾. Ce Statuaire, évitant les parties trop carrées de la maniere précédente, traitoit ses figures avec des contours ondoyans. C'est ainsi qu'il faut entendre sans doute ce que Pline appelle des statues carrées: car la maniere de dessiner carrément s'appelle encore aujourd'hui la forme carrée ou par méplats ⁽²⁾. Mais la conformation de la beauté du style antérieur servit encore de règle à celui-ci, parce que la belle nature en avoit été l'institutrice. De-là Lucien, dans la description de sa beauté idéale, emprunta le tout-ensemble & les parties capitales des Artistes du haut style, l'élégant & le gracieux de leurs successeurs. Il vouloit que la forme du visage de sa belle ressemblât à la Vénus de Lemnos, chef-d'œuvre de Phidias; les cheveux, les sourcils & le front devoient être comme ceux de la Vénus de Praxitele; dans ses yeux il désiroit cette tendresse attrayante, cette grace agaçante de la même figure. Les mains il les vouloit faites d'après la Vénus d'Alcamene, Disciple de Phidias. Il est à présumer que, lorsqu'il est fait mention des mains de Pallas dans les descriptions des beautés antiques ⁽³⁾, il faut entendre celles de la Pallas de Phidias, comme la plus célèbre. Nous avons déjà dit que des mains de Polyclète dénotent ce qu'il y a de plus exquis en fait de mains ⁽⁴⁾.

B.
De la souplesse du dessin.

Hh 2

Représ-

(1) Plin. L. 34. c. 19.

(3) Anthol. L. 7. p. 474. l. 12.

(2) Lomaz. Idea della Pitt. p. 15. p. 476. l. 5.

(4) Ibid. fol. 278. a.

Représentons nous en général les figures du haut style, comparativement à celles du beau style, comme les hommes des tems héroïques, ou comme les héros d'Homere, comparativement aux Athéniens polis dans la période florissante de leur République. Ou pour faire le parallele d'une chose effective; comparons les ouvrages du haut style à l'éloquence de Démosthene, & ceux de l'âge subséquent à celle de Cicéron. Le premier nous entraîne avec impétuosité; le second nous mene où il veut de plein gré: l'un ne nous laisse pas le tems de penser aux beautés de la diction; l'autre nous offre naïvement les graces de l'élocution, en répandant un nouveau jour sur les raisonnemens de l'Orateur.

C. J'entrerai dans une discussion particuliere sur la grace
 La Grace. qui est la qualité distinctive du beau style. La grace se forme & réside dans le maintien & les attitudes, elle se manifeste dans les actions & les mouvemens du corps: répandue sur tous les objets elle se montre même dans le jet de la draperie & dans le goût de l'ajustement. Les Artistes, qui parurent après Phidias, Polyclète & leurs contemporains, la chercherent plus que ces derniers, & la trouverent aussi plus souvent: l'élevation des idées, d'après lesquelles les Maîtres du haut style ont opéré, & la correction du dessin qui leur servoit de base, semblent renfermer le principe de cette qualité. Du reste cet article mérite une attention particuliere.

Les grand Maîtres du haut style n'ont cherché la beauté que dans l'accord parfait des parties & dans la sublimité de l'expression: ils se sont proposé pour but plutôt le beau que le gracieux. Mais comme on ne peut concevoir qu'une seule idée de la beauté, qui est le souverain beau, & qui fut constamment présente aux yeux de ces Artistes, il faut que leurs beautés se soient toujours appro-

approchées de ce type, & qu'elles aient eu de la ressemblance. Telle est la cause de la ressemblance qui se trouve entre les têtes de Niobé & de ses filles, ressemblance insensible qui ne diffère que suivant les degrés de l'âge & de la beauté.

— *Facies non omnibus una
Nec diversa tamen, qualem decet esse fororum.*
Ovid. Met. 2. v. 14.

Si donc, comme il est probable, le haut style a eu pour principe de représenter les physionomies & les attitudes des Dieux & des Héros, exemptes des affections tumultueuses, & éloignées des révolutions intérieures, de les tenir toujours dans un juste équilibre de sensibilité & dans une constante égalité d'ame, on ne pouvoit guere chercher, ni pratiquer une certaine grace compliquée. Au reste l'expression de ce silence éloquent de l'ame, exige une haute intelligence. Car selon Platon, on a différentes manieres, pour imiter une action forcée & violente. Il n'en est pas de même d'un air doux & posé: il est aussi difficile de l'imiter que de faire sentir la chose imitée (1).

C'est ainsi que l'Art commença par des idées austères de la beauté, comme un état naissant commence par des loix sévères, & s'éleva au grand & au sublime: les figures de cette période ressembloient aux mœurs & aux hommes du tems. Les successeurs de ces premiers Législateur de l'Art, loin de procéder comme Solon avec les loix de Dracon, ne s'écarterent point des grandes maximes de leurs Maîtres. Instruits que les loix les plus exactes, en tempérant leur sévérité par une sage in-

Hh 3

terpré-

(1) Πολλὴν μιμήσιν καὶ ποικίλιν ἔχει τὰ ἀγνυκτικόν, τὸ δὲ φρονιμὸν &c.
Plato, Polit. L. 10. p. 466. l. 33.

terprétation, acquierent un nouveau degré d'utilité & d'aménité, ils cherchèrent à ramener à la nature les hautes beautés qui étoient imprimées aux statues de leurs illustres devanciers, comme des idées abstraites de la nature & comme des formes tirées d'un système. Par cet artifice ils introduisirent dans l'Art une plus grande variété. C'est dans ce sens qu'il faut prendre la grace qui donne un nouvel éclat aux ouvrages des Maîtres du beau style.

a. La première Grace, ou la Grace sublime.

Mais la Grace, qui, ainsi que les Muses ⁽¹⁾, ne fut révérée chez les anciens Grecs que sous deux noms ⁽²⁾, paroît être de différente nature, de même que la mere des Amours, dont elle est la compagne. Semblable à la Vénus céleste, la première Grace est d'une origine plus illustre. Fille de l'harmonie, elle est permanente & immuable comme les loix éternelles de sa mere. C'est dans cette considération qu'Horace ne paroît nommer qu'une Grace, & appeller les deux autres sœurs de la première ⁽³⁾. La seconde Grace, ainsi que la Vénus terrestre née de Dioné, tient plus de la matiere: fille du tems, elle n'est que la compagne de la première, & elle l'annonce à ceux qui ne sont pas initiés dans le secret de goûter la Grace céleste. Complaisante sans bassesse, elle se communique avec douceur à ceux qui en sont épris: elle n'est pas avide de plaire, elle voudroit seulement ne pas rester inconnue. La première Grace, compagne des Dieux ⁽⁴⁾, paroît se suffire à elle même: elle veut être recherchée, & ne fait point d'avance. Trop élevée pour se communiquer beaucoup aux sens, elle ne veut parler qu'à l'esprit:

(1) Conf. Liceti Resp. de quæsit. per epist. p. 66.

(2) Pausan. L. 9. p. 780. l. 13. L. 2. p. 254. l. 28. Conf. Eurip. Iphig. Aul. v. 548.

(3) Hor. L. 4. Od. 7. v. 5. Od. 19. v. 16.

(4) Hom. Hymn. in Ven. v. 95.

l'esprit: Le suprême, dit Platon, n'a point d'image ⁽¹⁾. Elle ne s'entretient qu'avec le Sage; avec le vulgaire elle se montre altière & repoussante. Toujours égale, elle réprime les mouvemens de l'ame, elle se renferme dans le calme délicieux de cette nature divine, dont les grands Maîtres de l'Art, au rapport des Anciens, ont tâché de saisir le type ⁽²⁾. Quant à cet air repoussant il peut être comparé aux fruits, dont les doux, selon la remarque de Théophraste ⁽³⁾, ont moins d'adorat que les âpres: car ce qui doit toucher & irriter, doit être sensible & agaçant. Les Grecs auroient comparé la première grace au mode Dorique dans la Musique ⁽⁴⁾; & nous pourrions appliquer cette comparaison du mode Dorique à l'ordre Ionique dans l'Architecture.

Le chantre divin d'Achille paroît déjà avoir connu la Grace dans les ouvrages de l'Art, & il l'a représentée sous l'image d'Aglaé, ou de Thalie ⁽⁵⁾, jeune Beauté légèrement vêtue & mariée à Vulcain. De-là Platon l'appelle la compagne de ce Dieu ⁽⁶⁾, travaillant de concert avec lui à la création de la divine Pandore ⁽⁷⁾. Telle étoit la grace que Pallas donna à Ulysse ⁽⁸⁾, & que chanta le grand Pindare ⁽⁹⁾. C'est à cette Grace que sacrifièrent les Artistes du haut style. Elle opéra avec Phidias quand il conçut son Jupiter Olympien: aussi l'Artiste à-t-il représenté sur le marche pied de sa statue cette même Grace placée sur le char du soleil à côté de Jupiter ⁽¹⁰⁾. Elle même prit plaisir à embellir l'ouvrage de son Favori:

(1) *Τοις μεγιστοῖς οὐσί, καὶ τιμιω-
τατοῖς οὐκ εἶναι εἰδῶλον πρὸς τὰς ἀνθρώ-
πους.* Plat. Politio, p. 127. l. 43.

(2) Ibid. p. 466. l. 34.

(3) Hist. Plant. L. 6. c. 22. p. 377.

(4) Conf. Aristot. Polit. L. 8.
c. 7. p. 230. l. 7.

(5) Hom. Il. σ. v. 382. & Pau-
san. loco cit. p. 781. l. 4.

(6) Plato Politico, p. 123. l. 9.

(7) Hesiod. Gen. Deor. v. 583.

(8) Hom. Il. θ. v. 18.

(9) Olymp. I. v. 9.

(10) Pausan. L. 5. p. 403. l. 4.

avori: elle traça l'arc imposant des sourcils du Maître des Dieux, elle répandit la bonté & la clémence sur ses regards majestueux. De concert avec ses sœurs, ainsi qu'avec les Déités des Saisons & des Beautés, elle couronna la tête de Junon Argiva ⁽¹⁾, Déesse nourrie par les Heures ⁽²⁾: cette tête fut son ouvrage, elle la reconnut, elle avoit conduit la main de Polyclète. Elle sourioit innocemment & furtivement dans la Sofandra de Calamis; elle se cachoit avec une pudeur naïve sur le front & dans les yeux de cette jeune Amazone, & se jouoit avec une élégante simplicité dans le jet de son vêtement. Secondé par cette même Grace, l'Auteur de Niobé osa s'élancer dans la région des idées incorporelles, il fut trouver le secret de combiner l'anxiété de la mort, à la plus haute beauté: créateur des Esprits purs, il produisit des formes célestes qui, loin d'exciter les desirs des sens, ne font naître qu'une contemplation profonde de la beauté souveraine. Ses figures ne semblent point formées pour les passions: elles paroissent seulement les avoir adoptées.

b. La seconde
Grace, ou la
Grace attrayante.

Les Artistes du beau style associerent à la première Grace la seconde. De même que la Junon d'Homère emprunta le ceste de Vénus pour paroître plus attrayante aux yeux de Jupiter, de même ces Maîtres tâcherent d'allier à cette haute beauté un charme plus agaçant, & de faire mieux goûter la grandeur par une aménité capable de prévenir en sa faveur. La Peinture donna naissance à cette Grace piquante, & la communiqua à la Sculpture. C'est par elle que Parrhasius s'est rendu immortel: il fut le premier Peintre à qui elle se communiqua. Quelque tems après le marbre & l'airain la respirerent à leur tour. Car depuis Parrhasius, contemporain de Phidias, jus-

(1) Pausan. L. 2. p. 248. l. 15.

(2) Ibid. L. 2. p. 240. l. 3.

jusqu'à Praxitèle, dont les ouvrages, comme l'on fait, se distinguerent par une Grace particuliere de ceux de ses Prédécesseurs ⁽¹⁾, il y a un intervalle de cinquante ans.

On observera comme une circonstance remarquable, que ce Parrhasius le pere de cette Grace, & Apelle ⁽²⁾, à qui elle se communiqua sans réserve ⁽³⁾, Appelle qui fut nommé le Peintre de la Grace par excellence, l'ayant peinte seule sans ses deux compagnes ⁽⁴⁾, sont nés tous deux sous le ciel voluptueux de l'Ionie, dans ce même pays où, quelques siècles auparavant, le pere des Poètes avoit été favorisé de la Grace sublime. Ephese étoit non seulement la patrie de Parrhasius, mais aussi celle d'Apelle, dont la race pouroit bien descendre d'un certain Apelle, venu à Smyrne avec les Amazones, & avoir Homere pour Ancêtre: car l'ancien Apelle étoit un des ayeux de ce grand Poète ⁽⁵⁾. Doué de cette délicatesse de sentiment, fruit de l'heureuse influence d'un climat tempéré, & instruit par un pere qui s'étoit illustré dans l'Art, Parrhasius vint à Athene & lia amitié avec le plus sage de tous les Grecs, avec l'instituteur de la Grace, qui la dévoila aux yeux de Platon & de Xénophon.

La variété & la diversité de l'expression, ne firent point de tort à l'harmonie & à la grandeur du beau style: l'ame ne se manifesta que comme sous la surface tranquille de l'onde, n'éclatant jamais avec impétuosité. Dans la représentation de la nature souffrante, la plus grande douleur reste concentrée, comme à la figure de Laocoon, & la plus douce joie circule comme un Zéphir qui effleure à peine les feuilles, sur la physionomie d'une

(1) Lucian. Imag. p. 463. seq.

(4) Pausan. L. 9. p. 781. l. ult.

(2) Plin. L. 35. c. 6, N. 10.

(3) Conf. Aelian. var. hist. L. 12.

(5) Suid. v. Ουρυςος.

d'une Leucothoé du Capitole, & sur les têtes des médailles de l'île de Naxos. L'Art philosophoit avec les passions, comme Aristote le dit de la raison: SYMPHILOSOPHEI TOIS PATHESI.

c. La troisième Grace, ou la Grace enfantine & comique.

On sent que cette grace, tant la première que la seconde, n'a été donnée qu'à la beauté idéale, dont la configuration exige ce haut caractère d'expression. Cependant les effets de la grace sont plus universels, & elle se trouve aussi répandue sur des formes qui ne portent pas l'idée parfaite de la beauté, afin d'y réparer le manque du beau par l'influence du gracieux. Cette qualité est la grace inférieure, affectée principalement aux enfans, chez qui les formes qui constituent la beauté ne sont pas encore développées, & qui par conséquent ne sont pas susceptibles de la grace sublime. On pourroit nommer cette troisième, la grace comique, comme la première la grace tragique & épique.

La grace à laquelle j'ai donné le nom de comique, est rendue dans quelques têtes de Faunes & de Bacchantes par un sourire de gaieté qui fait tirer les angles de la bouche en haut. Dans toutes les figures, où cette gaieté est marquée par de pareils traits, on voit toujours la physionomie, caractérisée par un profil commun & aplati, ou par un nez enfoncé dans le visage. Cette grace est la même que celle qui est propre aux airs de tête du Corrège, & qui de-là porte le nom de grace Corrègesque: la plupart des têtes de ce Maître portent ce caractère.

D'après cette notion, on peut rendre raison, je crois, de quelle manière l'expression de Platon, EPICHARES, doué de graces, est Synonyme avec SIMOS (1). Le passage

(1) η ουχ ουτο ποιειτε προς τους κκ. βασιλικον φατε ειναι. Plat. Polit. L. 5. λους; ο μιν οτι σιμος, επιχαρις κληθεις p. 422. l. 49.
επαινεθησεται υφ υμων, του δε το γρυπον,

passage de Platon que je rapporte en note, semble appuyer ma conjecture, & celui d'Aristenete d'après le même Auteur paroît la confirmer ⁽¹⁾. Le terme d'ΕΠΑΙΝΕΤΗΣ-ΤΑΙ, employé dans l'un & l'autre passage, signifie proprement un nez plat & épaté; c'est le contraire de GRYPOS, qui caractérise un nez saillant & aquilin, contraste pourtant qui ne paroît pas renfermer d'abord l'expression de la grace. Mais Lucrece nous en donne l'explication, & chez cet Auteur le mot latin *simus* (*simulus*), pris du mot Grec, SIMOS, est synonyme avec SILENOS, Silene. Ici nous trouvons en même tems la solution de l'argument de Platon, & nous pouvons conclure d'après cette proposition si connue, que quand deux choses sont semblable à une troisième, elles se ressemblent toutes entre elles. Comme SIMOS est synonyme avec SILENOS, de même EPICHARES, se trouve synonyme avec SILENOS, & comme la dénomination des Silenes chez les Grecs, renferme les Satyres ou les Faunes, il résulte que cette grace peut être donnée aussi aux derniers. Or comme la grace dont nous parlons est la grace naïve & enfantine, nous trouvons expliqué dans une épigramme Grecque ⁽²⁾, comment SIMA GELÔN, en parlant de l'amour, doit s'entendre de ce sourire malin & gracieux du Dieu d'Amour: de-là une autre épigramme appelle l'Amour SIMOS, sans aucune modification ⁽³⁾.

Pour m'expliquer encore plus clairement sur cette grace particulière, je citerai la tête de la statue d'une Bacchante, qui se trouve dans la Villa Albani & qui est d'une parfaite conservation. Il est certain que cette

Il 2

tête,

(1) καὶ ὁ μὲν τις τῶν ἐστὶ σίμος, ἐπὶ χαλκῆς παρὰ σοὶ κληθεὶς ἐπαίνεθαι-ται. Aristen. ep. 18. p. 74.

(2) Anthol. L. 7. p. 450. 471. l. 8.

(3) Anthol. L. 7. p. 451. l. 6.

tête, qui ne peut pas être prise pour un portrait, doit être rangée dans la classe des beautés idéales. Cependant comme elle a le profil aplati, les yeux élevés, à la manière de quelques Faunes & les angles de la bouche pareillement tirés en haut, on voit que les anciens Artistes ont cherché à imprimer aux figures des Bacchantes, c'est à dire, aux figures idéales, ce qu'on appelle la grace des Silenes, ou des Faunes.

A ce sujet je me rappelle que les Romains nommoient par dérision le vieux Galba, *Simus* ⁽¹⁾, quoiqu'il eut un nez aquilin. L'Auteur du *Museum Capitolinum* renferme tout cela dans une idée & nous apprend que Galba avoit un nez aquilin, mais qui étoit en même tems camard, *ne solamente avea il naso aquilino, ma anche schiacciato* ⁽²⁾, ce qui est une contradiction manifeste. Les Commentateurs de Suétone ne touchent point du tout à cette difficulté, & je ne vois pas d'autre moyen de la lever, qu'en admettant que le mot de *simus* est employé ici par antiphrase, & qu'il faut entendre le contraire de ce qu'on dit. Je m'imagine que, pour jetter du ridicule sur Galba à cause de la grosse bosse qu'il avoit sur le nez, on l'a appelé nez camard.

d. Indication
de deux sta-
tues, modèles
de la haute
Grace & de
la Grace at-
trayante.

Après cette digression & cette discussion sur la grace des Faunes, je ramène la réflexion du Lecteur à la haute grace, que nous nous sommes proposés d'examiner, pour l'indiquer dans quelques antiques échappées au tems. Toutefois cette remarque est principalement pour ceux qui ont occasion de voir Rome. Comme il est difficile de distinguer la haute grace de la grace attrayante, il vous reste à contempler la première dans une Muse, plus grande

(1) Sueton. Galba. c. 3.

(2) Bottari, Mus. Capit. T. 3.

grande que le naturel & conservée au palais Barberini, tenant dans ses mains une grande lyre nommée BARBYTON. Dans le volume suivant j'apporte les raisons qui me font croire que cette statue est de la main d'Agéla-das, Maître de Polyclète, & faite par conséquent avant Phidias. Tandis que vous aurez encore l'esprit rempli de cette figure, transportez-vous au jardin du Pape sur le Quirinal, & contemplez-y une autre Muse, portant une lyre toute semblable & ayant un ajustement pareil à la première. Après avoir comparé l'une avec l'autre, vous trouverez la grace attrayante imprimée à la belle tête de cette dernière figure.

Quand même le haut style ne seroit pas descendu jusqu'à la conformation imparfaite des enfans, quand même les Maîtres de ce style, dont les principales pensées tendoient à rendre des corps d'un développement parfait, n'auroient jamais essayé de représenter des formes chargées de chairs superflues, sur quoi nous n'avons aucune certitude; il est toujours sûr que les Artistes du beau style, en cherchant le tendre & le gracieux, se sont aussi proposés pour but d'exprimer la nature naïve des enfans. Aristide qui peignit une mere expirante avec son nourrisson attaché à la mamelle ⁽¹⁾, aura sans doute représenté un enfant nourri de lait. Sur les pierres gravées les plus anciennes, l'Amour n'est pas figuré comme un petit enfant, mais comme un jeune garçon: c'est ainsi qu'il paroît sur une belle cornaline appartenant au Commandeur Vettori à Rome ⁽²⁾. A en juger par la forme des lettres dans le nom du Graveur, ΦΡΥΓΙΑ Λ Ο Ξ, c'est une des pierres les plus anciennes avec le nom de l'Artiste. L'Amour

D.
Des figures
d'enfans.

Ii 3

y est

(1) Plin. L. 35. c. 36. N. 19.

(2) Descr. des Pier. gr. du cab. de Stofsch, p. 137.

y est représenté couché, ayant le corps relevé comme pour jouer: il a de grandes aîles d'aigle, telle que la plus haute antiquité en donnoit à presque tous les Dieux, & à côté de lui une coquille bivalve ouverte. Les Artistes, successeurs de Phrygillus, tels que Solon & Tryphon, donnerent à l'Amour une nature plus enfantine & des aîles plus courtes: c'est dans cette forme & dans la maniere des enfans de Fiamingo, qu'on voit ce Dieu sur une infinité de pierres gravées. C'est ainsi encore que sont figurés les enfans des Peintures d'Herculanum, particulièrement ceux qui sont peints sur un fond noir dans des tableaux de la même grandeur que ceux qui représentent les belles Danseuses. Nous citerons, comme les plus beaux enfans de marbre qui soient à Rome, à la Villa Albani un Cupidon endormi, au Capitole un enfant qui joue avec un cigne ⁽¹⁾, & à la Villa Negroni un autre enfant monté sur un tigre, avec deux Amours dont l'un cherche à effrayer l'autre par un masque: ces morceaux fussient pour prouver combien les anciens Artistes réussissoient dans l'imitation de la nature enfantine. Mais le plus bel enfant que l'Antiquité nous ait transmis, quoiqu'un peu mutilé, est un petit Satyre d'environ un an, de grandeur naturelle, & conservé à la Villa Albani: c'est un bas-relief, mais d'un saillant si marqué, que presque toute la figure est de ronde-bosse. Cet enfant couronné de lierre boit, probablement d'une outre qui manque, avec tant d'avidité & de volupté que les prunelles des yeux sont tout-à-fait tournées en haut, & qu'on ne voit qu'une trace du point de l'œil. Ce morceau, conjointement avec un autre bas-relief, aussi de demi bosse, représentant Icare à qui Dédale vient d'attacher des aîles ⁽²⁾, fut découvert au pied du mont Palatin du côté

(1) Mus. Capit. T. 3. tav. 64. (2) Monum. Ant. ined. No. 95.

côté du *Circus Maximus*. Ces monumens peuvent servir à détruire un vieux préjugé, qui est devenu, je ne fais pourquoi, une vérité qu'on ne conteste plus, savoir, que les anciens Artistes sont fort inférieurs aux modernes dans la configuration des enfans.

Le beau style de l'Art Grec a encore fleuri un tems considérable après Alexandre le grand dans différens Artistes connus: ce qu'il est aisé de prouver par des statues & par des médailles, dont nous parlerons dans le troisième volume.

Les Artistes de l'antiquité ayant porté l'étude des proportions & des formes à un si haut point de perfection, & ayant déterminé les contours des figures avec une telle précision qu'on ne pouvoit s'écarter le moins du monde de ces traits sans pécher contre les principes, il résultoit que les notions du beau ne pouvoient s'élever à un plus haut degré. Ainsi comme l'Art, qui ne sauroit recevoir de point fixe, non plus que toutes les opérations de la nature, ne pouvoit plus avancer, il devoit nécessairement rétrograder.

IV.
Décadence
& chute de
l'Art, occasionnées par
différentes
causes.

Les Dieux & les Héros ayant été représentés dans toutes les attitudes imaginables, les Artistes trouverent des difficultés invincibles d'en inventer de nouvelles: circonstance qui amena le regne des imitateurs. L'esprit d'imitation rétrécit le génie. Dès qu'il parut impossible de surpasser un Praxitele, un Apelle, il le fut aussi de les atteindre, & dès-lors on se contenta de les imiter. C'est ainsi que les imitateurs, toujours au dessous de leurs originaux, porterent les premiers coups à l'Art. Il en aura été sans doute de l'Art comme de la philosophie. Il se fera élevé parmi les Artistes des Eclectiques, ou des Compilateurs qui, faute de génie, compiloient le beau dispersé

A.
L'esprit d'imitation.

persé & cherchoient d'en former un ensemble à leur maniere. Comme les Eclectiques ne peuvent passer que pour les copistes des Philosophes des différentes écoles, n'ayant eu que peu ou point d'idées à eux, de même les Artistes, ayant suivi la même route, ne pouvoient guere produire des ouvrages originaux dont toutes les parties fussent dans des rapports harmonieux. Les extraits que les Eclectiques firent des grands ouvrages des Anciens, furent causes que ceux-ci se perdirent; il en fut sans doute de même des imitateurs de l'Art, les copies soignées qu'ils firent des grands ouvrages, auroient fait négliger les originaux.

B.
L'extrême
fini dans les
accessoires.

L'esprit d'imitation favorisa le manque de savoir. D'une main indécise, l'Artiste cherchoit à réparer le défaut de science par un extrême fini dans l'exécution. Ce goût pour le fini, se montroit d'abord dans des accessoires, regardés comme peu essentiels lors du beau siècle de l'Art, & jugés même préjudiciables au grand style. Quintilien fait une observation judicieuse quand il dit ⁽¹⁾, que plusieurs Artistes auroient mieux travaillé les ornemens du Jupiter de Phidias, que Phidias lui même. A force de vouloir éviter la prétendue dureté du grand style, & donner de la mollesse aux parties, on tomba dans le fade & dans le manieré: celles que les Artistes précédens avoient fortement indiquées, furent rendues avec plus de rondeur, mais avec moins d'énergie, avec plus d'agrément, mais avec moins d'expression, procédé qui émoussa l'Art lui même, comme une hache s'émousse plutôt sur le tilleul que sur le chêne. De tous tems la dépravation du goût s'est introduite par la même voie dans le style & dans la diction

(1) Instit. Orat. L. 2. c. 3.

dition des Arts & des Lettres. La Musique abandonna le caractère mâle ⁽¹⁾, & tomba, comme l'Art, dans le ton efféminé. Le raffinement fait souvent perdre le bon, parce qu'on court toujours après le meilleur : c'est ainsi qu'il est souvent préjudiciable à la santé, de vouloir se porter mieux, quand on se porte bien. Comme il arrive d'ordinaire que la petitesse de l'esprit se fait mépriser, & que la hauteur de l'ame se fait admirer, il est à croire que les vrais connoisseurs auront su apprécier les ouvrages de ces différentes manieres, & que plaçant ceux de la dernière maniere au rang le plus bas, ils leur auront préféré les productions du haut style & même celles de la première maniere.

Sous les regnes des Empereurs & peu avant, les Artistes commencerent à mettre une application singulière à la pratique soignée du marbre, & surtout à travailler de relief les boucles des cheveux; ils s'attachèrent à rendre tous les détails, jusqu'aux poils des sourcils, mais seulement aux têtes de portraits, ce qui jusque là n'avoit été pratiqué qu'en bronze, & non en marbre. A une des plus belles têtes de jeunesse en bronze, de grandeur naturelle & conservée au cabinet Royal de Portici, on voit les sourcils gravés d'un outil doux sur l'os de l'œil marqué d'un dessin ressenti. C'est un buste qui paroît représenter un Héros, exécuté par un Artiste Athénien, nommé Apollonius, fils d'Archias. Ce morteau porte pour inscription: ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ ΑΡΧΙΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΗΣΕ; & non ΑΡΧΗΟΥ, comme a lu Bayardi ⁽²⁾, ni ΕΠΟΙΗΣΕ, comme lit Martorelli ⁽³⁾. Le premier prend ΕΠΟΗΣΕ, qui

(1) Plutarch. de Mus. p. 2081. l. 22.

(3) De Regia Theca Calamar. L.

(2) Catal. de Monum. d'Ercol. p. 170. 2. c. 5. p. 426.

qui devroit faire ΕΠΟΙΗΣΕ, pour une très-ancienne façon d'écrire, ce qui n'est vrai toutefois que relativement à sa forme, & qu'en ce qu'on le fait dériver du verbe Eolien, ποεῶ (1). Cependant ce verbe se rencontre dans quelques Poètes (2); il se trouve avec la même forme dans l'inscription de la Vénus de Médicis, ainsi que dans une autre inscription qu'on lit dans la chapelle de Pontanus à Naples (3), & qui date certainement d'un tems postérieur. Au surplus, en parcourant les manuscrits de Fulvius Urfinus dans la Bibliothèque du Vatican, j'ai trouvé ce mot dans l'inscription suivante:

COLON
ΔΙΑΤΜΟΥ
ΤΥΧΗΤΙ
ΕΠΟΗΣΕ
ΜΝΗΜΗC
ΧΑΡΙΝ.

Il se trouve encore dans une autre inscription à la Villa Altieri, & dans le Recueil de M. le Comte de Caylus (4). Par conséquent ce mot n'est pas aussi inusité que le prétend Gori (5); & son emploi n'est pas une assez grande faute pour autoriser M. Mariette à regarder l'inscription de la Vénus de Médicis comme supposée (6). Il n'est pas douteux que ce buste, ainsi que celui d'une femme de même grandeur, n'ait été exécuté dans le bon siècle de l'Art. Mais comme on sait que

(1) Conf. Chishull, ad Inscr. fig. p. 39.

(3) Sarno Vit. Pontan. p. 97.

(2) Aristoph. Equit. Act. 1. Sc. 3. 75. l. 8.

(4) Recueil d'Antiq. T. 2. pl.

Theocr. Idyl. 10. v. 38.

(5) Mus. Flor. T. 3. p. 35.

(6) Pier. Grav. T. 1. p. 102.

que dès les tems les plus reculés, & encore avant Phidias, on imprimoit les prunelles dans les yeux sur les médailles, on rafinoit aussi plus en bronze qu'en marbre. On commença plutôt à pratiquer ces détails aux têtes idéales d'homme qu'à celles de femme. Cependant la tête de bronze, qui paroît être de la même main que la précédente, a aussi les sourcils tirés en arc tranchant, dans le goût tout-à-fait antique.

La décadence de l'Art dû frapper les yeux de ceux qui firent la comparaison des ouvrages du tems avec ceux du grand & du beau style. Il est à croire que quelques Artistes, firent des efforts pour ramener l'Art à la grande maniere de leurs prédécesseurs. Comme les choses de ce monde circulent sans cesse, & qu'elles retournent souvent au point d'où elles sont parties, il a pu arriver que les Artistes de ces tems s'efforcerent d'imiter l'ancien style, dont les contours peu ondoyans l'approchent de la maniere Egyptienne. C'étoit la ma premiere conjecture par rapport à un passage obscur de Pétrone sur la Peinture, que j'appliquois à l'Art en général. Cet Ecrivain, en parlant de la décadence de l'Art, l'attribue entre autres causes, à une certaine maniere Egyptienne, introduite dans la Peinture, lorsqu'il dit: *Pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Aegyptiorum audacia tam magnae artis compendiarium venit* (1). Quelques Commentateurs ont cru éluder l'obscurité de ce passage, renfermée dans le mot de *compendiarium*, en citant des tours latins où ce terme se rencontre: c'est au moyen de cette érudition de Dictionnaire que Burmann, selon sa coutume, tâche de contenter ses lecteurs. D'autres Savans ont avoué de bonne foi qu'ils n'entendoient rien à ce

C.
Introduc-
tion au style
Egyptien.

Kk 2

passage,

(1) Satyr. c. 2. p. 13. ed. Burmanni.

passage, & qu'ils n'y trouvoient pas même matière à faire des conjectures, comme le dit ingénument François Junius. Mais ces Interprètes, soit qu'ils n'eussent pas les connoissances suffisantes de l'Art, soit qu'ils fussent privés des occasions d'examiner les restes des Peintures antiques, saisisent rarement l'esprit d'un Auteur lorsqu'il est question de monumens anciens. Je me flatte qu'à l'aide de plus d'un millier de tableaux qu'on a tirés des fouilles d'Herculanum & des autres villes ensevelies par le Vesuve, je pourai peut-être hazarder avec plus de vraisemblance une conjecture sur le passage en question. Ce qui donne le plus d'autorité à ma conjecture ce sont quelques unes de ces Peintures, composées de bandes longues & étroites d'un peu plus d'un palme de largeur; ces bandes ont différentes séparations, entre lesquelles on trouve représentées de petites figures dans la maniere Egyptienne. Entre ces séparations remplies de figures, & sur la bordure de ces tableaux, on a pratiqué des formes & des ornemens d'un goût très-baroque. Cette sorte de Peinture Egyptienne, ornée de figures & composée d'idées les plus bizarres, paroît être ce que Pétrone appelle *Ars compendiarie Aegyptiorum*. Il lui a sans doute donné ce nom, parce que ce genre étoit une imitation des Egyptiens, qui décorent leurs édifices de pareils ornemens. La haute Egypte offre encore aujourd'hui des palais & des temples qui reposent sur des colonnes d'une grandeur énorme. Les colonnes, ainsi que les murailles & les plafonds de ces édifices sont entierement incrustés d'Hiéroglyphes, & couverts ensuite de couches de peinture, comme nous l'avons déjà dit dans le second livre de cette Histoire. C'est à ce fracas de signes & d'images que Pétrone compare les ornemens remplis d'une multitude de petites figures insipides, qui étoient alors le principal objet de la peinture. On aura donné le nom de *compendiarie* à ce genre,

genre, à cause de la multiplicité & de la diversité des choses, entassées dans un espace resserré & réduites en abrégé, ou *in compendium*. De plus si l'on veut faire attention aux plaintes de Vitruve sur l'Art de peindre, Art dans lequel, selon son expression, il n'y avoit plus aucun principe de vérité. A en juger par sa conclusion: *Nunc pinguntur tectoriis monstra potius, quam ex rebus finitis imagines certae*, on pourroit croire qu'il a voulu désigner, ce que Pétrone dit de la hardiesse des Egyptiens, qui *tam magnae artis compendiariam invenit*. Or comme nous savons, d'après le témoignage de Vitruve, que les Anciens étoient dans l'usage de décorer leurs édifices avec les Divinités de leur Mythologie & les Héros de leur Histoire, au moyen d'une parfaite imitation de la vérité, il suit nécessairement que les abus, fruits de la corruption des siècles, ont dû introduire dans l'Art une multitude d'absurdités & de futilités. Les productions monstrueuses, enfantées par le mauvais goût ont dû naturellement couper les aîles à l'Art qui, ne pouvant plus s'élancer dans les régions héroïques, devint petit comme tous les ouvrages du siècle. Aussi la richesse des figures dans un tableau est la plupart du tems, comme le superflu dans mille autres choses, la preuve d'une pauvreté réelle. Il en est de cela comme des Roi de Syrie qui, suivant Pline, construisoient leurs vaisseaux de bois de cédre, parce qu'il n'avoient point de pins, infiniment meilleurs pour cette sorte de construction.

Paufanias nous apprend que le style de l'Art des derniers tems différoient beaucoup du style ancien, en rapportant qu'une Prêtresse des Leucippides, ou de Phœbé & d'Hilaire, épouses de Castor & de Pollux, fit ôter l'ancienne tête à l'une des statues de ces Déeses, & lui en substitua une autre faite dans le goût d'alors, croyant

D.
Caractère du
style dans la
décadence de
l'Art.

embellir par-là la Divinité ⁽¹⁾. On pouroit nommer ce style le petit, ou le mesquin: car toutes les parties des figures que les anciens Maîtres tenoient vigoureuses & resfenties, étoient rendues d'une maniere sèche & triviale. On ne peut guere juger de ce style d'après les statues qui nous restent. Plusieurs de ces statues ont reçu leur dénomination d'après la tête qui leur a été donnée, parce qu'on n'a pas trouvé celle qui leur étoit propre.

E.
De la quantité de buste en comparaison du petit nombre de statues.

Lorsqu'enfin l'Art avança de plus en plus vers sa décadence, & que le tems fut venu où l'on fit infiniment moins de statues nouvelles, à cause de la quantité d'anciennes, la principale occupation des Artistes fut de faire des têtes & des bustes, c'est en quoi ce dernier tems de l'Art, jusqu'à son entière chute, s'est singulierement distingué. Il n'est donc pas si étrange que quelques uns se l'imaginent, de trouver non seulement des bustes passables, mais encore de fort belles têtes, telles que les têtes de Macrin, de Septime-Sévère & de Caracalla: car tout le mérite de ces bustes ne consiste que dans l'extrême fini. Peut-être que Lyssippe n'auroit pas mieux fait la tête du Caracalla Farnese: toute la différence qui s'y trouve c'est que le Maître qui fit ce buste, n'auroit pas été capable de faire une figure comme Lyssippe.

F.
Idées basses de la beauté dans les derniers tems de l'Art.

On croyoit montrer un talent particulier en prononçant fortement les veines, contre la maxime des Anciens. Sur l'arc de l'Empereur Septieme-Severe, on n'a pas manqué de donner des veines de cette force aux mains de quelques figures idéales de femme, telles que des Victoires qui portent des trophées; comme si la force, que Cicéron allégué comme une qualité générale des mains ⁽²⁾, devoit caractériser aussi celles des femmes, & être

(1) Pausan. L. 3. p. 247.

(2) Acad. Quest. L. 1. c. 5.

& être exprimée de la maniere en question. Ce fut aussi dans le renflement de ces travaux qu'on fit consister l'adresse des Artistes avant la restauration des Arts; & nous voyons encore aujourd'hui l'ignorant sans goût & sans principes admirer les ouvrages chargés de veines. Les sages Anciens auroient été tout aussi peu satisfaits de ce procédé, que si quelqu'un, pour montrer toute la force du lion, eut représenté cet animal avec les ongles alongés, quoiqu'il les retire en marchant. Rien ne montre mieux avec quelle douceur les anciens Artistes des tems florissans de l'Art ont rendu les veines, même dans les figures colossales, que les fragmens d'une pareille statue du Capitole & que le cou d'une tête colossale de Trajan dans la Villa Albani. Il en est des Arts comme des hommes: l'envie de jaser, dit Platon, augmente en nous à mesure que notre goût pour les plaisirs diminue, de même quand l'Art a fait son cercle, les petites choses remplacent les grandes beautés.

La plupart des sarcophages ou des urnes funéraires datent de ces derniers tems de l'Art. Il en est de même de la plus grande partie des bas-reliefs, qui ont été sciés de ces fortes d'urnes carrées oblongues. Parmi ces bas-reliefs j'en remarquerai six comme les plus beaux, mais dont la fabrique doit remonter plus haut. Trois de ces monumens se trouvent dans le cabinet du Capitole, dont le plus grand représente la dispute d'Agamemnon & d'Achille au sujet de Chryseïs, le second les neufs Muses & le troisieme un combat avec les Amazones. Le quatrieme morceau, de la Villa Albani, offre les noces de Thétis & de Pélée, avec les Divinités des Saisons qui apportent des présens aux époux: le cinquieme & sixieme morceau, de la Villa Borghese, figurent la mort de Méléagre & la Fable d'Actéon. A l'égard des bas-reliefs,

G.
Des urnes
funéraires
qui datent
presque toutes des tems
postérieurs.

reliefs, travaillés séparément, ils se distinguent par une saillie ou par une bordure relevée. Les urnes funéraires se faisoient pour la plupart d'avance, pour être exposées en vente, ainsi que nous le font juger les sujets représentés sur ces monumens, qui n'ont aucun rapport ni avec l'inscription ni avec la personne du défunt. On trouve une de ces urnes, qui est endommagée, dans la Villa Albani, dont la face de devant est divisée en trois champs: sur celui qui est à droite on voit Ulysse attaché au mât de son vaisseau, pour ne pas succomber à la séduction des Syrenes, dont l'une joue de la lyre, l'autre de la flûte & la troisième chante en tenant un rouleau dans sa main. Elles ont comme à l'ordinaire des pieds d'oiseaux; la seule particularité qu'on y remarque, c'est qu'elles sont toutes trois revêtues de manteaux. Sur le champ du côté gauche on voit des Philosophes assis & en conversation, sur celui du milieu on lit l'inscription suivante qui n'a pas la moindre relation aux sujets représentés. Je la rapporte ici parce qu'elle n'a pas encore été publiée:

ΑΘΑΝΑΘΩΝ ΜΕΡΟΠΩΝ
 ΟΥΔΕΙΣ· ΕΦΤ· ΤΟΤΔΕ· ΣΕΒΗΡΑ·
 ΘΗΣΕΥΣ· ΑΙΑΚΙΔΑΙ
 ΜΑΡΤΥΡΕΣ· ΕΙΣΙ· ΛΟΓΟΥ
 ΑΤΧΩ· ΣΩΦΡΟΝΑ· ΤΤΝΒΟΣ· Ε
 ΜΑΙΣ· ΛΑΓΟΝΕCΣΙ· ΣΕΒΡΑΝ
 ΚΟΤΡΗΝ· ΣΤΡΥΜΟΝΙΟΥ· ΠΑΙ
 ΔΟΣ· ΑΜΥΜΟΝ ΕΧΩΝ.
 ΟΙΗΝ· ΟΥΚ· ΗΝΕΙΚΕ· ΠΟΛΥΣ
 ΒΙΟΣ· ΟΥΔΕ· ΤΙΣ· ΟΥΠΩ
 ΕCΧΕ· ΤΑΦΟΣ· ΧΡΗΣΤΗΝ
 ΑΛΛΟΣ· ΥΦ' ΗΕΛΙΩΙ.

Lors-

Lorsqu'il est question de monumens antiques des derniers tems de l'Art, il est à propos de bien distinguer les ouvrages qu'on exécutoient dans la Grece même ou à Rome, de ceux qu'on faisoit faire dans les autres villes & dans les colonies de l'empire Romain: ce qui s'entend non seulement des ouvrages en marbre & en d'autres pierres, mais aussi des médailles. Nous avons déjà remarqué cette différence par rapport aux médailles; nous avons observé que celles qui ont été frappées sous les Empereurs hors de Rome, n'approchent pas de celles qui ont été fabriquées dans cette fameuse Capitale. A l'égard des ouvrages de marbre on n'a pas encore fait observer cette disparité qui est frappante aux bas-reliefs, conservés à Capoue & à Naples. Dans la maison de Colobrano de cette dernière Ville, on voit un bas-relief, représentant quelques travaux d'Hercule, dont la manœuvre semble être du moyen âge. Mais nulle part cette différence ne paroît plus frappante qu'aux têtes des différentes Divinités, exécutées sur les clés des arcades d'entrée de l'Amphithéâtre de l'ancienne Capoue. On en peut juger, parce que deux de ces têtes se sont conservées en leurs endroits, celles de Junon & de Diane: trois autres de ces clés qui représentent Jupiter Ammon, Mercure & Hercule, se trouvent incrustés dans le mur de la maison de ville de la nouvelle Capoue, nommée jadis Casilinum. Quant à cet Amphithéâtre, ainsi qu'au théâtre de cette ville, j'aurai occasion d'en parler dans le troisième volume de cette Histoire. La plupart de ces têtes & de ces figures ne sont pas sculptées en marbre, parce que cette partie de l'Italie ne produit point de marbre blanc; elles sont faites d'une pierre blanche très-dure, assez semblable aux pierres qui forment les Apennins tant de cette contrée que de ceux de l'Etat ecclésiastique.

H.
Des ouvrages exécutés dans les provinces de l'empire Romain.

On remarque la même différence entre l'Architecture des temples & des autres bâtimens du tems des Empereurs; il est certain que les édifices construits à Rome dans le même siècle, different beaucoup de ceux qui furent élevés alors dans les autres provinces de l'empire Romain. Un temple bâti à Mélasso en Carie, & consacré à Auguste & à la ville de Rome, nous en fournit une preuve évidente, ainsi que je le ferai voir encore dans le volume suivant. Je pourrais citer aussi l'arc de triomphe de Suze dans le Piémont, érigé pareillement à la gloire d'Auguste: car les chapiteaux des pilastres ont une forme qui ne paroît pas avoir été usitée alors à Rome.

I.
Du bon goût
qui s'est con-
servé dans la
décadence de
l'Art.

Du reste les Anciens peuvent se glorifier d'avoir connu leur grandeur, & cela dans le tems même que l'Art étoit sur son déclin. Le génie de leurs peres ne les avoit pas entièrement abandonné; on voit des ouvrages médiocres de ces derniers tems travaillés encore d'après les maximes des grands Maîtres. Les airs de tête conserverent l'idée générale de l'antique beauté. La position, l'attitude & l'ajustement des figures décèlent toujours des vestiges d'une vérité pure & simple. Cette élégance recherchée, cette grace affectée, ce cadencement exagéré, cette souplesse contournée, dont souvent les meilleurs ouvrages des Sculpteurs modernes ont leur bonne part, n'a jamais été capable d'éblouir l'esprit des Anciens. Nous trouvons même, à en juger par l'ajustement des cheveux, quelques statues excellentes du troisième siècle, qu'on peut regarder comme des copies, faites d'après des ouvrages plus anciens. De cette nature sont deux Vénus, de grandeur naturelle & avec leurs propres têtes, statues conservées au jardin du palais Farnese: l'une a une belle tête de Vénus, l'autre a une tête de portrait d'une dame de distinction du même siècle, & toutes deux sont coiffées de la même manière.

niere. Au Belvedere on voit une Vénus de moindre exécution, & de même grandeur; sa coiffure ressemble à celle des deux figures précédentes, & paroît appropriée aux femmes de ce tems-là. Un Apollon de la Villa Negroni, de l'âge & de la grandeur d'un jeune Homme de quinze ans, peut être mis au nombre des plus belles figures de jeunesse qui soient à Rome. Mais la tête de cette figure n'est pas un Apollon; c'est plutôt quelque jeune Prince, fils de quelque Empereur. Il se trouvoit donc encore des Artistes capables de bien copier les belles figures des Anciens.

Je terminerai ce chapitre par la notice d'un monument fort extraordinaire, fait d'une espece de basalte & déposé au Capitole. Il représente un grand singe assis & sans tête dont les pieds de devant reposent sur les genoux des jambes de derriere. Au côté droit, on lit en caracteres Grecs, gravés sur la base de cette figure: „Phidias & „Ammonius, fils de Phidias, l'ont fait (¹).“ Cette inscription à laquelle on a fait assez peu d'attention, est rapportée comme en passant dans le catalogue d'où Reinesius l'a tirée, sans indiquer l'ouvrage qui y a donné lieu. On pourroit la prendre pour une substitution moderne, si elle ne portoit pas des caracteres évidens de son antiquité. Ce monument méprisable en apparence, mérite de l'attention à cause de son inscription: je vais communiquer mes conjectures là-dessus.

K.
D'un monu-
ment extra-
ordinaire &
difforme, ex-
écuté par des
Artistes Grecs

Il s'étoit établie en Afrique une colonie Grecque, nommée *Pitheciusæ* dans leur langue, à cause de la grande quantité de singes qu'il y avoit dans cette contrée. Diodore dit (²) que ces colons révéroient les singes,

Ll 2

comme

(¹) Reines. Inscr. Class. 2. N. 62. &
ex en Cuper. Apothecol. Hom. p. 134.

(²) Hist. L. 20. p. 793.

comme les Egyptiens révéroient les chiens. Ces animaux couroient librement dans leurs habitations, & y prenoient tout ce qu'ils trouvoient à leur gré. Ces Grecs donnerent non seulement des noms de singes à leurs enfans, mais ils désignerent encore ces animaux, comme ils avoient fait à l'égard des Dieux, par des dénominations honorables. Je m'imagine donc que le singe du Capitole fut un objet de la vénération des Grecs Pithécufins; du moins je ne vois pas comment concilier autrement les noms des deux Statuaires Grecs avec un pareil monstre dans l'Art. Suivant toutes les apparences Phidias & Ammonius ont pratiqué la Sculpture chez ces Grecs barbares. Lorsqu'Agathocle, Roi de Sicile, fit la guerre aux Carthaginois en Afrique, Eumarus, Général de ce Prince, pénétra dans le pays de ces Grecs, conquit & ruina une de leurs ville. Vouloir adopter que ce singe, révééré comme une Divinité, fut transporté alors comme un monument extraordinaire parmi les Grecs, ce seroit avancer une conjecture qui ne s'accorderoit guere avec la forme des caracteres, dont les traits paroissent postérieurs à ce tems, & avoir de la ressemblance avec ceux d'Herculanum. Il y auroit donc lieu de croire que cet ouvrage, fait longtems après ce tems, fut enlevé à ce peuple & transporté à Rome peut-être sous les Empereurs; & ce qui donne de la vraisemblance à ma conjecture, ce sont deux mots d'une inscription latine gravés sur le côté gauche de la base. Cette inscription étoit composé de quatre lignes, dont on voit encore les vestiges, mais on ne peut plus lire que ces mots: VII. COS. Ce qui ne paroît applicable qu'à C. Marius, le seul Romain qui, durant le tems de la République, obtint sept fois le Consulat: car avant lui il n'y eut que Valérius Corvinus qui fut six fois Consul ⁽¹⁾. Il résulteroit de-
là

(1) Plutarch. Mar. p. 771. l. 19.

là que cette race Grecque établie en Afrique existoit encore du tems de Plutarque, & qu'elle avoit conservé jusqu'alors ses pratiques superstitieuses. Je remarquerai à cette occasion une statue de femme en marbre, placée à Versailles, que l'on prend pour une Vestale, & que l'on dit avoir été trouvée à Bengazi, crue l'ancienne Barca, Capitale de Numidie.

Pour récapituler les objets discutés dans ce chapitre, nous répéterons ici que l'Art Grec, particulièrement la Sculpture, a eu quatre époques dans son style: le style droit & dur, le style grand & angulaire, le style beau & coulant, & le style des imitateurs. Le premier aura duré jusqu'à Phidias, le second jusqu'à Praxitele, Lysippe & Apelle, le troisieme aura décliné avec l'école de ces Maîtres, & le quatrieme finit avec la chute de l'Art. Au reste le beau lustre de l'Art n'a pas été de longue durée: son état florissant ne date que depuis Périclès, & ne s'étend que jusqu'au regne d'Alexandre. Après la mort de ce Conquérant, l'Art parvenu a son plus haut degré, commença à s'éclipser, après avoir brillé environ cent vingt ans. Le sort de l'Art en général dans les tems modernes, a beaucoup de rapport, relativement aux périodes, avec celui de l'antiquité: il a pareillement essuyé quatre révolutions capitales, avec cette différence, que ce n'est pas par degré qu'il est tombé de sa grandeur, comme chez les Grecs. Dès que les deux plus grands Génies des Modernes eurent conduit l'Art à la hauteur où il pouvoit atteindre, (je ne parle ici que du dessin), il tomba tout-à-coup. Jusqu'à Michel-Ange & à Raphaël le style fut sec & roide: ces deux hommes, restaurateurs de l'Art, le porterent à un si haut point de grandeur, qu'ils n'eurent point d'égaux. Après un assez long intervalle où régna le mauvais goût, vint le style des imitateurs, qui

L.
Récapitulation du contenu de ce chapitre.

fut celui des Carraches & de leur école, & cette période va jusqu'à Carle Maratte. Mais veut-on qu'il ne soit question que de la Sculpture, l'histoire n'en est pas longue: elle fleurit dans Michel-Ange & dans Sanfovino, & finit avec eux. L'Algarde, Fiamingo & Rusconi ne vinrent qu'un siècle après.





CHAPITRE VII.

De la partie mécanique de l'Art des Grecs.

Dans la discussion ultérieure de l'Art, je suivrai l'ordre naturel, qui commence par l'étude & Introduc-
tion. par la méditation, & qui passe ensuite à la manœuvre & à l'exécution. Nous venons d'examiner les qualités du dessin, & l'idée de la beauté, ainsi que l'accroissement & la décadence de l'Art, & nous ajouterons que les objets discutés ne sont pas moins applicables à la peinture qu'à la sculpture. Dans ce chapitre nous nous restreindrons au mécanisme, ou à la pratique de tout ce qui est modelé, ciselé, sculpté & jeté en fonte. Il renferme quatre articles: le premier traite de la façon d'opérer des Sculpteurs en différentes matières, le second a pour but principal la fabrique des médail-

médailles: le troisieme discute les pierres gravées & le quatrieme les bas-reliefs.

I.
De la façon
d'opérer
des Sculp-
teurs en dif-
férentes ma-
tières.

Dans ces recherches sur l'exécution, je suis la route que m'a tracée la Sculpture qui, passant d'une matiere molle à des corps plus solides, a commencé par façonner les terres, & a fini par donner une forme aux pierres les plus dures. Après avoir indiqué dans le premier livre de cet ouvrage les différentes matieres que l'Art mit successivement en œuvre, je me contenterai de traiter dans ce chapitre de la sorte d'exécution dont le tems nous a conservé des monumens. Comme il ne nous reste pas une seule figure de bois de l'Art Grec, je ne parlerai pas ici de ce genre de travail.

A.
En argile.

Je commence par l'argile, comme la premiere matiere employée par l'Art, & surtout par les modeles en terre cuite & en plâtre. Les Artistes anciens, ainsi que font les nôtres, travailloient ces modeles avec l'ébauchoir, comme on le voit à la figure du Statuaire Alcamene sur un petit bas-relief de la Villa Albani. Mais ils se servoient aussi des doigts, & particulièrement des ongles, pour rendre de certaines parties délicates & pour imprimer plus de sentiment à l'ouvrage. c'est de ces touches fines que parle Polyclète, lorsqu'il dit que la plus grande difficulté dans l'exécution ne se manifeste que quand la terre se niche sous les ongles. OTAN EIS ONYCHA O PILOS APHEKÎTAI. Du reste ce passage n'a pas été entendu par les Savans, & quand François Junius le traduit par, *cum ad unguem exigitur lutum*, il ne répand pas plus de jour sur la sentence du Statuaire Grec. Le mot ONYCHIZEIN, EXONYCHIZEIN, paroît désigner les dernieres touches que le Sculpteur donne à son modele. Ce modele des Artistes

tistes s'appelloit KINNABOS. C'est à ces derniers coups d'ongles donnés au modele, que se rapporte l'expression d'Horace, *ad unguem factus homo*, & ce que le même Poëte dit dans un autre endroit, *perfectum decies non castigavit ad unguem*. Il me semble que ni ces deux passages latins, ni l'expression Grecque, n'ont jamais été entendus. On voit qu'on peut appliquer ces façons de parler à la dernière main donnée aux modeles avec les ongles des doigts. Les Anciens nomment pareillement le pouce, lorsqu'il est question de la manœuvre des figures de cire ⁽¹⁾.

Exigite, ut mores teneros ceu pollice ducat
Ut si quis cera vultum facit.

Juvenal, Sat. 7.

Quand Diodore de Sicile dit que les Artistes Egyptiens travailloient d'après une mesure donnée & que les Sculpteurs Grecs opéroient le compas dans l'œil, il ne faut pas croire, avec un Ecrivain célèbre, le Comte de Caylus, que l'Auteur cité ait voulu nous apprendre que les Artistes Grecs ne composoient point de modeles. Plusieurs morceaux antiques, dont nous avons parlé dans le premier livre de cet ouvrage, nous prouvent le contraire de cette opinion. Indépendamment des modeles en terre cuite de plusieurs figures de ronde-bosse, nous pouvons citer une pierre gravée du cabinet de Stofsch, représentant Prométhée qui fait l'homme & qui se sert du plomb pour mesurer les proportions de sa figure ⁽²⁾. Le Sculpteur opere avec le compas dans la main, & le Peintre travaille avec la mesure dans l'œil.

Mais

(1) Conf. Rutger. var. Lect. L. I. c. 7. p. 8.

(2) Descrip. des Pier. gr. du cab. de Stofsch. p. 315. No. 6.

Mais la pratique de modeler n'est pas encore l'exécution, elle n'en est que la préparation. L'exécution proprement dite ne s'entend que des ouvrages faits de plâtre, d'ivoire, de pierre, de marbre, de bronze & d'autres matières dures.

B.
En plâtre.

Les images des Divinités révérees par les pauvres gens étoient exécutées en plâtre ⁽¹⁾. Il y a grande apparence que les figures des hommes célèbres que Varron envoya dans toutes les provinces de l'Empire, étoient moulées en plâtre. Mais aujourd'hui nous n'avons dans ce genre que des bas-reliefs, dont les plus beaux qui se soient conservés nous viennent de la voûte de deux chambres & d'un bain de Baies, près de Naples: je ne parle pas ici des beaux ouvrages de relief trouvés dans les tombeaux de Pozzuoli, & composés de chaux & de Puzzolane. Plus le saillant de ce travail est doux, plus il paroît agréable à la vue. Mais pour donner aux figures qui ont peu de relief différentes dégradations, on a indiqué, par des contours enfoncés, les parties qui doivent sortir en saillie du fond plane. Parmi les ouvrages de plâtre, trouvés dans une petite chapelle au parvis, ou au PERIBOLOS ⁽²⁾ du temple d'Isis de l'ancienne ville de Pompeïa, il s'est trouvé cette singularité, que le Sculpteur du morceau qui représente Persée & Andromède, a travaillé la main du Héros qui tient la tête de Méduse, entièrement de relief. Cette main, pour lui donner tant de saillie, ne pouvoit être assujétie qu'au moyen d'un fer, qu'on voit encore aujourd'hui que la main est tombée.

Pour

(1) Prudent. apotheos. p. 227.
l. 31.

(2) Pausan. L. 2. p. 172. l. 23.
p. 174. l. 3. p. 179. p. 186. l. 13.
p. 193. l. 17.

Pour ce qui regarde la pratique de l'ivoire, de même que celle de l'argent & du bronze dans les bas-reliefs, elle fut appelée *Toreutice*, terme que les Commentateurs & les Grammairiens, tant anciens que modernes, ont toujours appliqué aux ouvrages faits au tour. Mais les mots de *TOREUTIKÎ*, *TOREUMA* (1), *TOREUTOS* & *TOREUTÎS*, employés pour désigner les ouvrages & les Ouvriers de ce genre de travail, ne sauroient être dérivés de *TORNOS*, l'instrument du Tourneur. D'ailleurs parmi tous les passages cités par Henri Etienne, il n'en est pas un qui puisse être appliqué à des ouvrages tournés, comme l'a très-bien remarqué ce Savant; la racine de cette dénomination est *TOROS*, clair, distincte, & s'applique proprement à la voix. A l'égard de ces mots, ils paroissent reçus pour signifier un travail de relief, différent de celui qu'on faisoit en pierres précieuses, appelé *ANAGLYPHON*, comme je le ferai voir ci-après. De sorte que *TOREUMA* est proprement un ouvrage de figures d'un saillant très-grand, & cette explication est conforme au mot *TOROS*, qui signifie un objet clairement énoncé. C'est ainsi que j'explique dans Dion Chrysostome le mot de *TOREIAS*, lorsqu'en parlant de coupes ciselées, il dit: *ELIKAS TINAS KAI TOREIAS* (2), c'est à dire qu'elles sont décorées d'ornemens entrelacés, & d'autres ouvrages de relief, tandis que le Traducteur entend par-là des travaux tournés. Comme cet art s'occupe principalement de petits ouvrages, & de divers ornemens, Plutarque combine le mot de *TOREVEIN* avec celui de *LEPTOURGEIN*, c'est à dire, travailler de petites choses; & il s'en sert dans cette acception, lorsqu'en parlant d'Alexandre, troisième fils de Persée dernier Roi de Macé-

C.
En ivoire,
en argent &
en bronze.
Explication
du mot *To-
reutice*.

Mm 2

doine,

(1) Virg. Cul. v. 66.

(2) Dio, Chrysost. orat. 30. p. 307. D.

doine, il nous apprend que ce Prince s'étoit fait une réputation à Rome par l'exécution de ces sortes d'ouvrages (1).

Le plus ancien Artiste en ce genre, surtout en vases d'argent ciselés, seroit Alcon de Mylée en Sicile, si l'on pouvoit s'en rapporter à Ovide, qui le place quelques générations avant la guerre de Troie. Ce Poète nous apprend que, parmi les présens qu'Anius Roi de Délos fit à Enée, il y avoit une coupe de la main d'Alcon, & il nous fait connoître les premiers possesseurs de cette coupe. Mais Ovide fait ici un anachronisme manifeste, comme on peut s'en convaincre, par la *Sicilia antiqua* de Cluvier, qui pourtant n'a pas plus relevé cette méprise du Poète latin que ses Commentateurs (2).

D.
En pierre.

Quant à l'exécution des figures en pierres, elle concerne principalement la pratique du marbre & des pierres les plus dures, tels que le basalte & le porphyre.

E.
En marbre.
Des statues
de marbre,
faites ordi-
nairement
d'un seul
bloc.

Le marbre étant la principale matière mise en œuvre par l'antiquité, mérite une attention particulière. La plupart des statues de marbre sont exécutées d'un seul bloc. Platon, dans sa République, en fait une loi (3). Cependant quelques unes des plus belles statues de marbre nous font connoître que, dès le commencement de l'Art, on étoit dans l'usage de travailler les têtes séparément, & de les adapter ensuite aux troncs, c'est ce qu'on voit clairement aux têtes de Niobé & de ses filles, aux deux Pallas de la Villa Albani. Les Caryatides, découvertes il y a quelques années, ont aussi des têtes rapportées. Quelque-
fois

(1) Plutarch. Aemil. p. 501. l. 15.

(3) Plat. Leg. 12. p. 956. A.

(2) Cluv. Sicil. L. 2. p. 301. seq.

fois on pratiquoit la même chose par rapport aux bras: ceux des deux Pallas en question sont adaptés aux statues.

La figure presque colossale, représentant une Riviere, conservée aujourd'hui à la Villa Albani & placée autrefois à la maison de campagne des Ducs d'Este à Tivoli, nous fait voir que les Statuaires anciens avoient coutume d'ébaucher leurs statues, ainsi que font les Sculpteurs modernes: car la partie inférieure de cette statue est à peine dégrossie. Sur les principaux os, couverts par la draperie, on a laissé des points saillans, qui sont les masses destinées à être enlevées avec l'outil dans l'entière exécution, comme l'on fait encore aujourd'hui.

a. Première ébauche des statues.

On voit par quelques statues que les Anciens procédoient comme les Modernes dans la manière de traiter les membres isolés d'une figure, & que pour travailler sans risque les parties séparées, ils les assujétissoient à la figure par un soutien. C'est-ce qu'on remarque même à quelques statues où cela pouroit bien ne pas paroître nécessaire. A un Hercule du jardin Borghese, on voit l'extrémité des parties naturelles reposer sur un pareil soutien, qui est une baguette de marbre proprement travaillée & de l'épaisseur d'un tuyau de plume; cet appui est assujéti au membre & aux testicules. Du reste cet Hercule, par rapport à sa parfaite conservation, peut être rangé dans la classe des figures les plus rares de Rome: car il est tellement intact, qu'il ne lui manque que les extrémités de deux doigts du pied, qui n'auroient pas non plus soufferts, s'ils ne débordoient pas la plinthe.

b. Soutien pour les parties isolées.

Après l'exécution complète des statues on prenoit le parti, ou de les polir entièrement, ce qui se faisoit d'abord avec la pierre ponce & ensuite avec la potée

c. Dernière main donnée aux statues, soit en les

polissant, soit
en les rema-
niant avec
l'outil.

& le tripoli, ou de les repasser d'un bout à l'autre avec l'outil. Cette dernière opération se faisoit sans doute, après avoir donné le premier poli aux figures avec la pierre ponce. On procédoit ainsi, tant pour s'approcher de la vérité des chairs & des draperies, que pour mieux dévoiler le fini de l'exécution, parce que les parties entièrement polies jettent un éclat si vif, lorsqu'elles sont éclairées, qu'on n'y peut pas toujours remarquer le travail le plus soigné. Il est probable qu'on craignoit aussi que le frottement & le poliment des statues, ne leur fissent perdre les traits les plus sçavans & les touches les plus moëlleuses, attendu que cette opération ne se fait pas par le Sculpteur lui même. De-là quelques anciens Statuaires ont eu la patience de remanier leurs ouvrages & de promener doucement le ciseau sur toutes les parties. Cependant la plupart des statues, même les colossales, sont entièrement polies, ainsi que le font voir les morceaux du prétendu Colosse de l'Apollon du Capitole. Deux têtes colossales qui représentent des Tritons, & deux autres têtes aussi colossales de Titus & de Trajan de la Villa Albani, nous offrent des chairs avec le même poli. Le mot du Philosophe Lacyde qui dit, après avoir refusé l'invitation du Roi Attale, qu'il ne falloit voir les Rois que de loin comme les statues, ne sauroit être appliqué à toutes les statues, ainsi qu'il pourroit bien l'être à tous les Rois. Il est certain que les monumens que nous venons de citer sont tellement terminés, qu'ils peuvent être comparés pour le poliment aux gravures des pierres précieuses.

d. De la ma-
nœuvre du
Laocoon.

A l'égard des statues, entièrement travaillées avec l'outil, la plus belle est sans contredit le Laocoon. C'est ici qu'un œil attentif découvre avec quelle dextérité & quelle sûreté le Statuaire a promené l'instrument sur son

son ouvrage, pour ne pas perdre les touches savantes par un frottement réitéré. L'épiderme de cette statue, paroît un peu brut, en comparaison de la peau lisse d'autres figures; mais ce brut est comme un velours doux, comparé à un satin brillant. L'épiderme du Laocoon est pour ainsi dire comme la peau des premiers Grecs, qui n'étoit point dilatée par l'emploi fréquent des bains chauds, ni relâchée par l'usage répété des frottoirs, connue chez les Romains amollis par le luxe. Sur la peau de ces hommes nageoit une transpiration salutaire, comme le premier duvet qui revêt le menton de l'adolescent.

Ces comparaisons éclairciront peut-être mieux une expression inintelligible de Denys d'Halicarnasse ⁽¹⁾, que les disputes savantes & emportées des Saumaïse ⁽²⁾ & des Petau ⁽³⁾. Voici cette expression: CHNOUS ARCHAIOPINIS, & CHNOUS ARCHIOTITOS, il s'agit du style de Platon, ainsi que de quelques autres passages synonymes des Auteurs; tel que le *Litterae* PEPINÔMENAI de Cicéron ⁽⁴⁾. A mon avis on pouroit rendre l'expression Grecque, prise en général, par le *velouté & l'onctueux de l'Antiquité*. En prenant le mot CHNOUS, non dans sa signification éloignée & impropre, comme firent nos Savans, mais dans son sens primitif & naturel, qui désigne le premier duvet du menton, & en comparant cette expression à l'application que je fais de cette image à l'épiderme du Laocoon, l'on sentira que Denys d'Halicarnasse a voulu dire la même chose. Hardion ⁽⁵⁾, qui
a pré-

(1) Epist. ad Cn. Pompei. de Plat. p. 204. l. 7.

(2) Not. in Tertul. de Pal. p. 234. seq. Confut. Animadv. Andr. Cerco-
tii, p. 172. 189.

(3) Andr. Kerkoetii, Mañigoph. Part. 3. p. 106. seq.

(4) Ad. Attic. L. 14. ep. 7.

(5) Sur une Lettre de Denys d'Halicarnasse à Pompée. p. 128.

a prétendu expliquer ce passage après les Savans en question, nous laisse plus incertain qu'auparavant. Le mot *CHNOUS* rend la même image, lorsqu'il est employé pour désigner la peau veloutée des fruits, comme il se trouve employé dans Aristophane (1).

Du reste les monumens de Sculpture, terminés au simple outil, sont en assez grand nombre. Tels sont entre autres les deux grands lions, placés à l'entrée de l'arsenal de Venise & transportés d'Athene en cette ville: ils sont traités avec le simple outil, ainsi que l'exigent le poil & la criniere de ce fier animal.

Par la lettre Grecque H, gravée sur le socle d'un Faune, au palais Altieri, l'on peut tirer la conjecture que les statues rangées dans un même endroit, portoient les marques de leur nombre, & que celle dont nous parlons avoit été la huitieme. Un buste, dont fait mention une inscription Grecque, s'est trouvé marqué de la même lettre. L'inscription nous fait voir que ce morceau étoit placé dans un temple de Sérapis, & la lettre nous montre que c'étoit le huitieme buste. C'est ce que le Traducteur de cette inscription n'a pas remarqué, & de-là il a regardé la lettre H comme superflue (2). Je crois que la lettre N, gravée sur le tronc d'une Amazone dans le cabinet du Capitole, signifie le nombre de cinquante, c'est à dire que cette statue étoit la cinquantieme dans l'endroit où elle étoit placée.

c. Du marbre
noir.

Le marbre noir, tiré des carrieres de l'île de Lesbos (3), fut employé plus tard que le blanc. Il se trouve toutefois une statue de ce marbre, faite par un ancien Artiste

(1) Nub. v. 974.

(3) Philostrat. vit. Sophist. L. 2.

(2) Falcon. Inscr. Athlet. p. 17. p. 555.

Artiste Eginete & citée déjà dans le premier livre de cette Histoire. L'espece la plus dure & la plus fine de ce marbre se nomme ordinairement parangon ou pierre de touche. Quant aux figures Grecques entieres de cette pierre, il s'en est conservé plusieurs: un Apollon dans la galerie du palais Farnese, le Dieu nommé vulgairement Aventinus dans le cabinet du Capitole, deux morceaux plus grands que nature; de plus, les deux Centaures qui avoient appartenu autrefois au Cardinal Furietti & qui sont incorporés aujourd'hui aux Antiques du Cabinet du Capitole, morceaux dont les Maîtres, Aristéas & Papias d'Aphrodisium, ont gravé leurs noms sur le socle des figures. En fait de statues de grandeur naturelle, il se trouve un jeune Satyre qui danse, & un Athlete qui tient dans sa main un flacon d'huile, figures qui se voient toutes deux à la Villa Albani, & qui furent découvertes par le Cardinal Aléxandre dans les fouilles de l'ancienne ville d'Antium, où on les trouva placées, outre un Jupiter & un Esculape aussi de marbre noir & de même grandeur, dans une salle ronde près du théâtre. Indépendamment de ces statues, exécutées dans le style Grec, & faites de marbre noir, il y a encore celles qui sont des imitations de la maniere Egyptienne, & qu'on a trouvées à Tivoli, dans les fouilles de la Villa Adriana. Nous avons parlé de ces imitations dans le second livre de cette Histoire.

La pierre noire dont nous parlons diffère beaucoup par rapport à la dureté. Le marbre le plus tendre de cette espece, c'est le plus noir, & c'est celui que nous appelons le noir antique, *Nero antico*: quant à celui qu'on tire encore des carrieres, il n'est pas de bonne qualité & il est d'ordinaire cassant comme du verre. La dureté du marbre des Centaures en question, l'a fait prendre par quelques Connoisseurs pour une pierre d'Egypte, mais

l'expérience a bientôt démontré le peu de fondement de leur conjecture.

f. De l'Albâtre.

L'albâtre Oriental est encore plus dur que le marbre blanc. L'albâtre en général consistant en couches feuilletées, & ne formant pas, comme le marbre blanc, une masse solide, il est plus difficile à être travaillé en ce que les feuilles dont il est composé se détachent aisément. Il ne paroît pas que les Anciens aient jamais exécuté des figures entières d'aucune espece d'albâtre, c'est ce que nous pouvons juger des ouvrages qui nous restent de cette pierre; mais les extrémités, la tête, les mains & les pieds étoient d'une autre matiere, & vraisemblablement composées de bronze. Dans les têtes mâles & barbues, les chairs sont polies, & les poils de la barbe sont tenus brut. A Rome il ne s'est conservé qu'une seule tête d'albâtre, & encore n'est-ce que la partie de devant ou le visage d'une tête d'Adrien, qui se trouve au cabinet du Capitole.

En figures entières de femme exécutées en albâtre, on voit à Rome deux Dianes au dessous du naturel, la plus grande est à la maison Verospi, & la plus petite à la Villa Borghese. Du reste ces deux figures n'ont d'antique & d'albâtre que la draperie; la tête, les mains & les pieds y sont modernes & de bronze. Toutes deux sont de la sorte d'albâtre, nommée *Agatino*, parce qu'il ressemble à l'agate, & qu'il en a presque la dureté: d'ailleurs toutes deux sont drapées de la plus grande maniere. A la Villa Albani on voit de cette pierre la partie supérieure d'une figure, qui est aussi une Diane dont la partie inférieure est restaurée. Mais la plus grande statue d'albâtre est un beau torse dans son armure, qui a passé, avec le cabinet d'Odescalchi, à St. Ildefonse en Espagne, & qui a la tête les bras & les jambes de bronze doré, parties

ties restaurées par un Maître moderne: la tête, selon l'intention du Restaurateur, doit représenter un Jule-César. Comme nous ne parlons ici que des monumens Grecs, je ne ferai pas mention de la figure Egyptienne assise de la Villa Albani, statue plus grande que le naturel & faite d'albâtre de Thebes. Ce monument, que j'ai cité dans le second livre de cette Histoire, seroit le plus grand de tous les ouvrages d'albâtre.

Aux figures dont je viens de faire mention, j'ajouterai les Hermès & les bustes. Quatre Hermès de grandeur ordinaire & d'albâtre fleuri, surmontés de têtes antiques de marbre jaune, décorent la Villa Albani. A l'exception de ces quatre morceaux je ne connois point d'Hermès de cette espece. Quant aux bustes, ou pour parler plus exactement, quant aux têtes dont la poitrine est d'albâtre, on en voit cinq dans le cabinet du capitole. Les bustes d'un Adrien, d'une Sabine, & d'un Septime-Sévère, sont d'albâtre-agathe; ceux d'un Jule-César, d'une Faustine l'ancienne, & celui qui est surmonté d'une tête de Pescennius Niger, sont d'albâtre fleuri. Dans la Villa Albani on voit treize bustes de cette nature; il y en a trois de grandeur naturelle, & de ces trois deux sont d'un albâtre, nommé *cotognino*, parce que sa couleur ressemble à un coing cuit. C'est aussi de cette espece qu'est le torse de St. Ildefonse. Le troisieme morceau, ainsi que les dix autres, tous au dessous du naturel, est d'albâtre-agathe. Un autre buste semblable avec une tête de femme se trouve dans la maison du Marquis Patrizi Montoria.

g. du Basalte.

Les Sculpteurs Grecs n'ont pas moins cherché à se distinguer par des ouvrages de basalte, soit de celui qui est couleur de fer, soit de celui qui tire sur le vert, que par des monumens d'albâtre. En statues entieres de ba-

faîte, on n'en connoît qu'une seule; c'est un Apollon, plus grand que le naturel & d'un travail médiocre. Une ancienne estampe représente cette figure comme un Hermaphrodite; c'est ce qui a trompé le digne Comte de Caylus ⁽¹⁾, qui a cru cette statue une de ces natures composées. Ce morceau est de basalte noirâtre. La Villa Médicis conserve le torse d'une figure d'homme de grandeur naturelle & de basalte verdâtre; ce précieux reste nous dévoile une des plus belles figures de l'Antiquité, qu'on ne sauroit considérer sans admiration, tant pour l'étendue de la science que pour la finesse du travail. Les têtes de basalte, échappées aux ravages du tems, nous donnent lieu de croire qu'il n'y a que les Artistes d'une habileté particulière qui se soient appliqués à travailler cette pierre: car elles sont conçues dans le plus beau style & terminées avec la plus grande finesse. Outre la tête de Scipion dont je parlerai dans le troisième volume, on voyoit au palais Verospi la tête d'un jeune Héros, qui appartient aujourd'hui à M. de Breteuil Envoyé de Malthe à Rome, & à la Villa Albani, il se trouve une tête idéale de femme, posée sur un buste antique de porphyre. La plus belle tête de basalte seroit sans contredit une tête que je possède, & qui représente un jeune homme de grandeur naturelle; mais elle est tellement endommagée, qu'elle n'a d'entier que les yeux, le front, une oreille & les cheveux. La manœuvre des cheveux de cette tête, ainsi que celle de Verospi, est différente de l'exécution des têtes d'homme en marbre: c'est à dire les cheveux n'y sont pas traités comme à ces dernières, en boucles détachées, ou fouillés avec le trépan, ils sont rendus comme des cheveux coupés courts & ensuite peignés avec un peigne fin, tels qu'ils se trouvent communément aux têtes idéa-

(1) Rec. d'Ant. T. 3. p. 120.

idéales d'homme exécutées en bronze, où chaque che-
veux est pour ainsi dire indiqué séparément. A l'égard
des têtes de bronze, faites d'après nature, le mécanisme
des cheveux y est tout différent: le Marc-Aurele à cheval
& le Septime-Sévère à pied du palais Barberini, ont les
cheveux bouclés, comme leurs figures en marbre. L'Her-
cule du Capitole a les cheveux touffus & crépés, com-
me on est accoutumé de les voir à Hercule. Dans la
chevelure de la tête mutilée, dont je viens de faire men-
tion, il regne une industrie extraordinaire & je dirois
presqu'inimitable. On voit travaillé, presque avec la mê-
me finesse, le poil de la figure tronquée d'un lion de ba-
salte de l'espece verdâtre le plus dur, morceau conservé
à la Vigne Borioni. Du reste j'ai déjà parlé de ces der-
nieres têtes dans le quatrieme chapitre, à propos des
oreilles des Pancratiastes. Le poli extraordinaire qu'on
fut obligé de donner à cette pierre, & l'extrême finesse
des parties dont elle est composée, ont empêché qu'il ne
s'y formât une croute comme il est arrivé au marbre le
plus poli. De sorte que les têtes de basalte ont été trou-
vées dans la terre avec tout leur poliment primitif.

Pour ce qui est des ouvrages de porphyre, j'en ai
déjà fait mention dans le second livre. En discutant cette
matiere, j'ai indiqué quels outils on employoit pour fa-
çonner cette pierre, & j'ai cité en même tems les plus
belles figures de porphyre, faites par des Maîtres Grecs
& parvenues jusques à nous. Content d'avoir donné
quelque notion de cette manœuvre, je m'attacherai ici
à réfuter une prévention assez généralement établie & à
répandre quelque jour sur le mécanisme des vases de
porphyre.

h. Du Por-
phyre & des
vases faits au
tour.

Plusieurs Ecrivains, qui croient que les Artif-
tes modernes ignorent l'Art de travailler le por-

phyre ⁽¹⁾, sont mal informés sur cet article, & quand Vasari avance que Cosme de Médicis, Duc de Florence, a inventé une eau pour amollir le porphyre, il décelez sa puérile crédulité ⁽²⁾. Le travail en porphyre n'a jamais été un secret pour nos Artistes, & l'on a exécuté de nos jours des ouvrages distingués, tel que le beau couvercle de l'urne antique déposée dans la magnifique chapelle des Corsini à St. Jean de Latran. On sait que ce vase avoit été auparavant sous le portique du Panthéon; on croit de là qu'il avoit servi dans les thermes d'Agrippa réunis à ce temple. Comme les vases de cette forme servoient de cuves dans les bains, & qu'ils étoient par conséquent sans couvercle, on y en fit faire un de la même pierre pour l'adapter à ce vase, destiné à servir d'urne funéraire au tombeau du Pape Clément XII. D'ailleurs dans le siècle passé, que cette pierre se trouvoit en plus grande quantité à Rome, on exécuta en porphyre différens ouvrages, entr'autres les têtes des douze premiers Empereurs Romains qu'on voit au palais Borgheze.

Mais il paroît assez que les Ecrivains en question n'ont pas dirigé leurs observations sur les ouvrages de porphyre, les plus pénibles dans l'exécution, & l'on peut dire, les plus difficiles dans l'imitation. Ce sont les vaisseaux creux, qui sont tellement évasés, qu'ils ne forment, avec les moulures & les cannelures des bords, ainsi qu'au pied & au couvercle, que l'épaisseur d'une plume à écrire, de sorte que la simple inspection suffit pour nous démontrer qu'ils ont passé sur le banc du Tourneur. Le Cardinal Albani possède dans sa maison de Campagne les plus beaux vases de porphyre qui soient au monde; l'un de ces vases

(1) Juvenal Carlenas, Ess. sur l'Hist. de bel. Let. T. 4.

(2) Vasari, Vit. de' Pitt. Proem. p. 12.

vases fut payé trois mille scudis par le Pape Clément XI. Ces précieux monumens ont été trouvés dans des tombeaux antiques, renfermés dans des vaisseaux de pierre de travertin: de - là cette parfaite conservation qui nous frappe.

Pline nous apprend que les anciens Artistes travailloient au tour des vases de différentes autres pierres ⁽¹⁾. La notice qu'il nous donne des cent cinquante colonnes pour la bâtisse du labyrinthe de l'île de Lemnos, toutes faites avec la roue du Lapidaire, est une preuve de la grande expérience des Anciens dans cette partie de la mécanique, & cela dans un tems aussi reculé que celui de la construction de cet édifice. Ces colonnes, suspendues à une machine particulière, pouvoient être tournées par un enfant ⁽²⁾.

Le mécanisme des vases de porphyre avoit toujours une apparence de mystère, jusqu'à ce que le Cardinal Albani eut levé ce préjugé, en montrant par d'heureux essais, que les Modernes ne sont pas moins industrieux que les Anciens à creuser le porphyre au tour; mais cette opération intérieure du vase, coute trois fois plus que celle de la forme extérieure. Un de ces vases a été treize mois sur le banc du Tourneur. La plupart des vaisseaux de porphyre qu'on rencontre dans les palais & dans les maisons de campagne, sont de fabrique moderne & de forme mesquine, & lorsqu'ils sont évasés, c'est toujours de figure cylindrique, ce qui se fait au moyen d'un cylindre de cuivre qui a la grandeur & la capacité qu'on veut donner au vase. Tout le mécanisme se réduit à tourner avec une corde sans employer d'autre chevalet.

Nous

(1) Plin. L. 36. c. 44.

(2) Ibid. c. 19. §. 3.

Nous remarquerons ici que les statues antiques de porphyre, n'ont ni la tête, ni les mains, ni les pieds de la même pierre: les Statuaires anciens étoient dans l'usage de faire ces extrémités de marbre. Dans la galerie de Chigi, incorporée maintenant à celle de Dresde, il y avoit une tête de Caligula; mais cette tête est moderne & faite d'après celle du Capitole en basalte. Dans la Villa Borghese il y a une tête de Vespasien qui est pareillement moderne. Il est vrai, à Venise on voit quatre figures qui, rangées deux à deux, décorent l'entrée du palais du Doge, & qui sont faites d'une seule piece de porphyre: mais ce sont des productions des Grecs des tems postérieurs, ou du moyen âge. Il faut que Jérôme Maggi ait eu bien peu de connoissance de l'Art, pour avoir avancé que ces figures représentent les Libérateurs d'Athene, Harmodion & Aristogiton (1).

F.
De la restauration des
ouvrages antiques, sur-
tout de ceux
en marbre.

Nous rangerons dans la classe de l'exécution des statues, tant en marbre qu'en d'autres pierres dures, la restauration de ces mêmes statues, attendu qu'il se trouve une infinité de figures, anciennement endommagées & nouvellement réparées. Mais ces réparations sont de deux especes: les défauts du marbre, & les mutilations des parties. Quant aux défauts de la matiere, on y remédioit au moyen d'un ciment fait de marbre pilé, avec lequel on remplissoit les trous ou les cavités, ainsi que je l'ai remarqué à la joue d'un Sphinx qui se voit parmi les ornemens d'un autel endommagé. Cet autel qui fut découvert en 1767 dans l'île de Caprée au golphe de Naples, se trouve dans le cabinet de M. d'Hamilton à Naples.

La

(1) Miscel. L. 2. c. 6. p. 83.

La restauration des parties mutilées se faisoit, comme cela se fait encore, au moyen d'un tenon qu'on introduisoit dans les trous pratiqués dans la portion endommagée & dans l'addition nouvelle, pour assujétir & réunir les parties. Ce tenon se trouve souvent de bronze, mais il se rencontre aussi quelquefois de fer, comme on le voit au fameux Laocoon, où il est pratiqué derrière la base. On préféroit l'airain au fer, parce que sa rouille n'est pas nuisible au marbre, tandis qu'il arrive assez souvent que le fer fait des taches surtout lorsque l'humidité y pénètre. Ces taches avec le tems gagnent du terrain, ce qui est évident aux figures mutilées de l'Apollon & de la Diane de Baies, dont j'ai parlé plus haut. On voit surtout à cette première statue que le fer, qui est encore apparent aujourd'hui, & qui servoit jadis à rafermir la tête, anciennement restaurée & maintenant perdue, a fait jaunir la moitié de la poitrine. Pour parer à cet inconvénient on avoit soin d'introduire des tenons de bronze jusque dans les bases des colonnes & des pilastres, comme on peut le remarquer encore aux bases des pilastres du temple de Sérapis à Pozzuoli.

a. Restauration des parties défectueuses d'une figure.

Rien de plus naturel que de demander, en quel tems de l'Antiquité tous ces ouvrages de l'Art ont été mutilés & restaurés? En effet, il doit paroître fort étrange que cela soit arrivé dans un tems où les Arts étoient florissans, & cependant la chose est incontestable. D'un côté il faut que cette mutilation ait été faite déjà en Grece, soit dans la guerre des Achéens contre les Etoliens, où ces deux peuples exercèrent leur rage contre les monumens publics, comme je le dirai plus en détail dans le troisième volume, soit aussi dans le transport de ces monumens à Rome. D'un autre côté l'on sait combien d'assauts les ouvrages de l'Art essuyèrent à Rome. Ce

b. Observations sur les tems de ces restaurations

qui rend surtout très-vraisemblable la mutilation des monumens dans la Grece, ce sont les statues découvertes à Baies: car pour ces cantons, où les Romains avoient leurs superbes maisons de plaisance, l'Histoire ne nous apprend pas, que depuis l'époque des Arts introduits en Italie, jusqu'à leur décadence, on y ait exercé des actes d'hostilité. Les Arts, après les Antonins, étant tombés dans une décadence totale, il est probable qu'on ne songea pas non plus à réparer les monumens endommagés; il est à croire que les ouvrages de l'Art, découverts où à découvrir aux environs de Baies, ont été rapportés mutilés de la Grece & ont été ensuite restaurés en Italie. A l'égard des productions de l'Art trouvées à Rome, l'on pourroit en dire à peu près la même chose: mais là elles auront essuyé bien d'autres revers. Combien les monumens antiques n'ont-ils pas souffert dans le grand incendie de Rome sous Néron, & dans les troubles de Vitellius, pendant lesquels on se défendit au Capitole en lançant des statues sur les Assaillans?

Mon dessein étoit de ne parler ici que des ouvrages mutilés & restaurés anciennement, & non pas de ceux qu'on tire brisés des ruines souterraines. Ces derniers monumens sont ceux qui ont été détruits dans les inondations des Barbares & dans les saccagemens de Rome, ainsi que de tout le Latium & des autres provinces d'Italie, sans parler des dévastations de la Grece. Le souvenir de cette fureur fait naître de trop tristes réflexions pour continuer ce sujet: d'ailleurs nous parlons ici de l'exécution, & non pas de la destruction.

G.
Des ouvrages
en bronze.
2c.

Pour ce qui concerne les procédés des ouvrages de bronze, je communiquerai quelques observations, d'abord sur la manière de préparer les métaux propres à la fonte, puis sur les moules ou les creux, préparés à recevoir le
le

le bronze fluide, ensuite sur l'art de fondre & de raccorder la fonte. Je parlerai aussi des défauts de la fonte, des procédés de la soudure & des travaux incrustés en bronze, ainsi que de ce que nous nommons la rouille de l'Antiquité, c'est à dire cet enduit verdâtre du bronze antique.

Je dirai en premier lieu que le bronze se préparoit comme on fait encore aujourd'hui, par l'alliage de l'étain avec ce métal, pour lui donner plus de fluidité. Il est certain que quand la fourniture de l'étain n'est pas assez abondante, le bronze manque alors de la fluidité requise pour couler dans toutes les parties, & c'est ce que les Italiens nomment *incantare*. Benevenuto Cellini, fameux Artiste dans ce genre, raconte qu'ayant préparé la fonte d'une statue & ordonné de déboucher le trou du fourneau pour faire couler le métal du canal dans le moule, il s'étoit mis à table dans l'intention de dîner pendant ce tems là; que, les ouvriers étant venus lui dire ensuite que la fonte étoit arrêtée, il avoit saisi sur le champ les plats & les assiettes d'étain, & les avoit jetés dans le bronze ardent, ce qui avoit rendu aussitôt la masse assez fluide pour faire réussir toute l'opération. Par cette raison, & pour assurer le succès de la fonte, on étoit quelquefois dans l'usage de fondre des statues en cuivre, métal qui est très-flexible: les quatre chevaux de Venise, dont je parlerai encore plus en détail, sont de cuivre. Il paroît aussi que les Anciens le choisissent de préférence pour l'exécution des statues, destinées à être dorées; parce que ç'auroit été une dissipation hors de saison de revêtir d'or un beau bronze. On fait de plus que le cuivre est plus facile à dorer que le bronze.

a. De la préparation du bronze pour la fonte.

L'alliage de l'étain fait que le bronze, lorsqu'il éprouve l'action du feu, nous offre quantité de petits


trous, semblables à des globules. L'étain, comme la matière fluide, ayant été dévoré par l'ardeur du feu, a rendu le bronze plus cassant & presque aussi poreux qu'une pierre ponce; de là vient que cette sorte de bronze est plus légère de poids qu'à l'ordinaire. Cette diminution de poids est palpable aux monnoies, que les Antiquaires nomment médaillons, & qui ont éprouvé l'action du feu; l'expérience nous apprend à les connoître en les pesant avec d'autres, ou en faisant l'estimation par le tact. Ces médaillons, dépouillés de l'alliage de l'étain, se trouvent pour ainsi dire privés des parties onctueuses qui leur donnent du corps. Quand on les tire des excavations & qu'on les expose quelque tems à l'air ou à l'humidité, il s'y forme une crasse verdâtre, qui ronge & qui consume le bronze antique.

b. Des moules dans lesquels on jetoit en fonte.

Secondement je remarquerai que les moules, que les anciens Artistes préparoient pour jeter leurs figures en fonte, paroissent différer de ceux des nôtres. Sans entrer dans des détails à ce sujet, je rapporterai l'observation qu'on a faite sur les quatre chevaux antiques du portail de l'église de St. Marc à Venise, savoir que ces figures ont été fondues chacune dans deux moules, qui s'adaptoient dans la longueur de ces chevaux, de sorte qu'on n'avoit pas besoin de briser les creux après l'opération, comme on est obligé de faire dans les autres procédés de la fonte.

c. De la manière de fondre & de raccorder la fonte.

Troisièmement j'observerai que pour ce qui est de l'Art de fondre & de raccorder la fonte, il semble que les Anciens suivoient une route différente des Modernes, & qu'ils n'étoient pas dans l'usage de jeter en fonte des machines considérables. Au reste cette observation nous conduira aux premiers essais & aux tems les plus reculés, dans lesquels, au rapport de Pausanias, les figures

rés de bronze étoient composées de plusieurs piéces & jointes par des clous. Tel étoit un Jupiter de Sparte, fait par Léarque de Rhégium, de l'école de Dipœne & de Scyllis ⁽¹⁾. Cette route facile de fondre des statues, fut encore suivie dans les tems postérieurs, faits attestés par les six figures de femme trouvées à Herculaniun, grandes comme nature & au dessous de cette grandeur: les têtes, les bras & les jambes son fondus séparément, & le tronc même n'est pas d'un seul jet. Ces piéces dans leur liaison sont jointes par des attaches que les Italiens nomment *code di rondine*, queues d'Hirondelle, à cause de leur forme . Le manteau court de ces figures, composé pareillement de deux piéces, de celle de devant & de celle de derriere, est joint sur les épaules, où il est représenté boutonné.

En suivant cette route les anciens Artistes se mettoient à l'abri des fontes manquées, difficiles à éviter, lorsqu'on fond des statues entieres & des machines considérables. Malgré cela on remarque encore des remplissages, qu'on a eu soin d'indiquer dans la gravure des chevaux de Venise, qui nous font voir que les piéces ajoutées ont été jointes pas des clous dès le tems de leur fabrique. Je possède moi même un morceau qui semble indiquer une fonte manquée: ce morceau qui, joint avec la tête de grandeur naturelle, est tout ce qui s'est conservé de la figure d'un jeune homme. La tête de cette figure étoit autrefois dans le cabinet des Chartreux à Rome ⁽²⁾, & se trouve maintenant à la Villa Albani. Quoiqu'il en soit, le morceau que je possède offre le sexe qui étoit adapté séparément à la figure; & ce qu'il y a de remarquable, c'est que du côté intérieur, à l'opposite de

O o 3

l'en-

(1) Pausan. L. 3. p. 257.

(2) Monum. a Borino. Collect. p. 14.

l'endroit du poil qui annonce la puberté, on voit trois lettres Grecques, Ι Π Χ. de la longueur d'un pouce, qui ne pouvoient pas être visibles lorsque la figure étoit entière. Montfaucon a été mal informé, lorsqu'il avance sur la foi des autres que la statue équestre de Marc-Aurèle n'avoit point été fondue, mais qu'elle étoit faite de piéces de platinerie ⁽¹⁾.

d. De la soudure,

Quatrièmement je ferai mention en peu de mots de la soudure dans les figures des Anciens. On la voit aux cheveux & aux boucles détachées, qu'on avoit coutume d'adapter aux figures par cet artifice, & cela aussi bien dans le tems le plus reculé de l'Art que dans l'époque de son lustre. L'ouvrage le plus ancien de ce genre, & en général un des monumens de la plus haute antiquité, est un buste de femme du cabinet d'Herculanum, dont la tête est coiffée sur le front & jusqu'aux oreilles de cinquante boucles, travaillées comme un fil d'archal presque de l'épaisseur d'une plume à écrire. Ces boucles sont soudées sur le côté & rangées les unes sur les autres, ayant chacune quatre à cinq anneaux. Les cheveux de derrière, formés en tresses, entourent la tête. Le même cabinet renferme un autre morceau curieux avec des cheveux soudés, c'est une tête de jeunesse & de portrait, qui a soixante & huit boucles soudées, de façon que celles de la nuque du cou qui ne sont pas détachées, ont été jettées en fonte avec la tête. Ces boucles ressemblent assez à une bande étroite de papier roulée & tirée ensuite en ressort spiral; celles qui descendent sur le front ont cinq tours & davantage; celles de la nuque en ont jusqu'à douze, & toutes sont marquées de deux traits en creux. Rien ne constate mieux que cet usage étoit introduit dans la plus belle époque de l'Art, qu'une tête idéale
du

(1) Diar. Ital. p. 169.

du même cabinet, connue assez généralement sous le nom de Platon, & estimée un des plus beaux monumens en bronze: cette tête a pareillement des boucles soudées aux tempes.

Cinquièmement je toucherai quelque chose des ouvrages en bronze incrustés. Il s'est conservé quelques morceaux de bronze, fournis en argent ⁽¹⁾, comme le diadème de l'Apollon Sauroctonon de la Villa Albani, & les bases de différentes figures du cabinet d'Herculanum. On faisoit aussi quelquefois en argent les ongles des mains & des pieds, ce que l'on voit à une couple de petites figures trouvées à Herculanum. Pausanias fait mention d'une statue avec des ongles d'argent ⁽²⁾. Je citerai ici les quatre chevaux dorés que le fameux Hérode-Atticus fit ériger à Corinthe, & dont les cornes des pieds étoient d'ivoire ⁽³⁾.

e. Des ouvrages de bronze incrustés.

Enfin fixièmement je parlerai de la couleur que la main du tems couche sur le bronze & qui relève la beauté des statues de ce métal. Cette couleur est une teinte verdâtre répandue sur le bronze, teinte dont le degré de la beauté est à raison de la finesse du métal; elle s'appelloit *aerugo*, chez les Romains, & Horace dit, *nobilis aerugo*. Le métal de Corinthe prenoit une teinte de vert clair ⁽⁴⁾, qui se montre dans les médailles & dans quelques petites figures. Les statues & les bustes du cabinet d'Herculanum ont un enduit de vert foncé, mais il est factice: car tous ces morceaux, ayant été trouvés endommagés & fracassés, & ayant passé par le feu pour être refondés & réparés, ont perdu leur ancien enduit & ont été rétablis par un nouveau vernis. Au surplus il est

f. De la teinte verdâtre du bronze.

(1) Conf. Buonar. pref. alle off. fop. ale. med. p. 19.

(2) Pausan. L. 1. p. 57. l. 3.

(3) — Id. L. 2. p. 113. l. 2.

(4) Plin. L. 37. p. 35.

est reçu que plus un bronze est antique, plus sa teinte verte est belle, maxime suivie par les Anciens qui de-là préféroient les statues antiques aux modernes.

H.
De la dorure en général.

Plusieurs statues de bronze furent dorées, ainsi que nous le voyons encore par l'or qui s'est conservé sur la statue équestre de Marc-Aurele, sur les débris des quatre chevaux & du char, placés au fronton du théâtre d'Herculanum, particulièrement sur l'Hercule du Capitole & sur les quatre cheveux de Venise ⁽¹⁾. La conservation de la dorure des statues, qui ont été ensevelies sous terre pendant tant de siècles, ne peut être attribuée qu'à l'épaisseur des feuilles d'or: il s'en falloit bien que les Anciens eussent l'industrie, de réduire l'or en feuilles aussi minces que font les Modernes, & Buonarroti fait voir la grande différence de la proportion ⁽²⁾. De-là vient que les deux chambres souterraines du palais des Empereurs sur le mont Palatin dans la Villa Borghese, nous offrent des ornemens dorés aussi frais que s'ils venoient d'être faits, quoique ces chambres soient fort humides à cause de la terre qui les couvre. On ne peut voir sans admiration les bandes de bleu célestes tirées en arc, avec de petites figures d'or, qui décorent ces pieces. La dorure s'est aussi conservée dans les ruines de Persépolis ⁽³⁾.

a. Des deux manières de dorer.

On connoit deux façons de dorer au feu: l'une se nomme l'amalgamation, l'autre s'appelle à Rome *allo Spadaro*, à la manière des fourbisseurs. Celle-là s'opère au moyen d'un or résolu dans l'eau forte, & celle-ci en appliquant des feuilles d'or sur la superficie de l'ouvrage. La première opération se fait en mettant du mercure dans l'eau forte imprégnée d'or, & en posant le
tout

(1) Maffei, stat. N. 20.

(3) Greave, Deser. des Antiq. de

(2) Oller. sopr. alc. Medagl. p. 370. Persép. p. 23.

tout sur un feu modéré, afin de faire évaporer l'eau forte. De cette mixtion résulte une pâte qu'on appelle de l'or moulu. C'est avec cet or moulu, rougi au feu, qu'on enduit le métal, après l'avoir nettoyé avec soin; cet enduit, qui paroît d'abord tout noir, est de nouveau mis sur le feu, & aussitôt l'or reprend son éclat. Mais cette dorure qui incorpore en quelque sorte l'or au métal, étoit inconnue aux Anciens; ils ne doroient qu'avec des feuilles, après avoir enduit le métal de mercure, ou après l'avoir avivé avec un outil ⁽¹⁾. La longue durée de cette dorure ne vient, ainsi que je l'ai dit, que de l'épaisseur des feuilles, dont les couches sont encore apparentes au cheval de Marc-Aurele.

Les Anciens ne se servoient que des blancs d'œufs pour faire tenir l'or sur le marbre. Les Modernes emploient l'œuf pour le même usage; ils en frottent le marbre, & puis ils l'enduisent d'un stuc très-fin, sur lequel ils couchent la dorure. Quelques uns se servent aussi du suc laiteux des figues; ce suc, un des plus âcres & des plus mordicans, paroît à la figue quand elle commence à mûrir & à se détacher de sa tige. Les cheveux & les draperies de quelques statues de marbre offrent encore des traces d'une dorure qui étoit très-visible à la belle Pallas de Portici lors de sa découverte. Il se trouve des têtes qui furent entièrement dorées; telle est entre autre la tête de l'Apollon du Capitole. Il y a quarante ans que l'on trouva la partie inférieure d'une tête, semblable à une tête de Laocoon, portant les marques d'une dorure qui n'est pas couchée sur le plâtre, mais pratiquée immédiatement sur le marbre.

b. De la dorure sur marbre.

II

(1) Plin. L. 33. c. 32.

I.
Des yeux
incrûstés.

Il manqueroit quelque chose à la partie mécanique de la Sculpture, si je passois sous silence les yeux incrûstés qui se trouvent à plusieurs têtes, tant en marbre qu'en bronze. Je ne parle pas des yeux d'argent mis aux petites figures de bronze, dont le cabinet d'Herculanum nous offre des exemples divers, ni des pierres fines, incrûstées dans la prunelle de quelques têtes de bronze pour imiter la couleur de l'iris, ainsi qu'on nous l'apprend de la Pallas de Phidias en ébène ⁽¹⁾, & d'une autre Pallas, du temple de Vulcain à Athene, figure qui avoit des yeux bleus ⁽²⁾. Sans vouloir rapporter ce que d'autres ont déjà remarqué, mon observation se bornera aux prunelles, incrûstées à des têtes faites d'un marbre très-blanc & très-tendre, qu'on nomme Palombino. Ces prunelles furent quelquefois mises séparément, comme on peut le voir à une belle tête de femme chez le Sculpteur Cava-
ceppi à Rome. En regardant dans le creux des yeux, on remarque des trous, pratiqués avec le trépan. Ces yeux de rapport furent donnés non seulement aux Dieux, mais aussi à d'autres personnages. Ce fait est constaté par un passage de Plutarque, qui rapporte qu'avant la bataille de Leuctre les yeux tomberent de la statue d'un Hieron de Sparte, ce qui fut interprété comme un présage sinistre, & en effet Hieron y perdit la vie ⁽³⁾. Ce qui prouve encore mieux cette maxime des Anciens, ce sont différentes têtes du cabinet d'Herculanum, où l'on voit non seulement le plus grand des deux bustes d'Hercule avec des yeux semblables, mais aussi une tête plus petite d'un jeune homme inconnu, ainsi qu'un buste de femme & celui qu'ils ont nommé sans raison une tête de Sénèque.

Ces

(1) Plat. Hipp. maj. p. 349. l. 7.

(3) Plutarch. περί της μη χρον εμ-

(2) Pausan. Γλαυκας της οφθαλ. μετρο. τον Πυθ. p. 707. l. 24.
μης, L. I. p. 36. l. 8.

Ces bustes sont ceux qui ont été publiés. On a découvert ensuite une tête avec de pareils yeux. Sur le Therme de marbre qui portoit cette tête, étoit sculpté le nom suivant: CN. NORBANI. SORICIS.

La tête colossale de l'Antinoüs de Monidragone près de Frascati, tête de la plus haute beauté, fait voir une espèce particulière de ces yeux, ainsi que la Muse du palais Barberini, plus grande que le naturel, figure dont il fera question au commencement du tome suivant. A la tête de cet Antinoüs, la prunelle est faite de Palombino, & sous le bord des paupieres, ainsi qu'aux points lacrymaux, il est resté la trace d'une plaque d'argent très-mince, qui servoit, selon toutes les apparences, à revêtir entièrement la prunelle, avant qu'on eut mis celle qui existe aujourd'hui. L'objet qu'on se proposoit étoit d'imiter, par l'éclat de l'argent, la vraie couleur de cette tunique brillante & blanche qu'on appelle la cornée. Cette plaque d'argent est découpée tout autour, depuis le devant de la prunelle, jusqu'au cercle de l'iris. Au centre de cette partie colorée de l'œil, il y a un trou encore plus profond, tant pour marquer l'iris que pour indiquer la prunelle, ce qu'on aura fait avec deux différentes pierres précieuses, afin de représenter les diverses couleurs de l'œil. C'est de la même façon qu'ont été incrustés les yeux de la Muse en question, ainsi que nous en pouvons juger par la bordure d'argent qui régné tout autour des paupieres.

Comme on sait que parmi tous les monumens antiques, ceux en bronze sont les plus rares, je ne crois rien faire de superflu en donnant une notice des morceaux les plus curieux qui se soient conservés. Le nombre en auroit été toujours peu considérable, sans les découvertes qu'on a faites dans les endroits ensevelis

K.
Notice des
meilleures
figures & statues de bronze.

sous les laves du Vésuve. Mon dessein n'est pas & ne peut pas être d'indiquer toutes les découvertes curieuses dans ce genre du cabinet d'Herculanum. C'est ce que comprendront facilement ceux qui ont une idée de cet amas d'Antiquités, dont les monumens de bronze forment le principal trésor. Je me restreindrai à faire connoître quelques unes des principales statues de grandeur naturelle, ayant eu occasion de parler souvent de plusieurs ouvrages de ce cabinet. Mais comme on fait qu'à Rome & encore plus ailleurs les Antiques de bronze sont de la plus grande rareté, je citerai toutes les têtes & toutes les statues qui me sont connues; desorte que je ne passerai sous silence que les petites figures qui n'excèdent pas la hauteur d'un palme. Car pour ce qui est des petites figures, & surtout de celles qui sont Etrusques, il s'en trouve en quantité. Cependant je ferai une exception en faveur de quelques petites figures qui ne passent pas un palme, parce qu'elles sont de fabrique Grecque & d'une grande beauté.

a. Bronzes
du cabinet
d'Hercula-
num.

Parmi les statues grandes comme nature du cabinet d'Herculanum, voici les plus remarquables: un jeune Satyre assis & endormi, qui a le bras droit posé par dessus la tête, & le bras gauche pendant. De plus un vieux Satyre yvre couché sur une outre, sous laquelle on voit étendue une peau de lion; appuyé sur son bras gauche, il a la main droite levée & en signe d'allégresse il fait claquer le doigt avec le pouce. C'est ainsi qu'étoit figurée la statue de Sardanapale d'Anchiale en Cilicie⁽¹⁾, & c'est ainsi qu'on fait encore dans quelques danses. Toutefois la figure qui réunit le plus de suffrages, est un Mercure assis, le corps incliné en avant & la jambe gau-

(1) Strab. L. 14. p. 672. A. Plutarch. de Fortit. Alex. II. p. 699. l. 19.

gauche tirée en arriere, il s'appuye sur sa main droite, & tient dans sa main gauche un bout de son caducée. Indépendamment de sa beauté cette statue est remarquable par une agraffe en forme d'une petite rose, qui est attachée au milieu des semelles sous le pied aux courroies qui assujettissent les talonnières: ce qui semble indiquer que ce Mercure qui, ajusté de la sorte, ne pourroit guere appuyer le pied sans se faire mal, n'est pas fait pour marcher, mais pour voler. Quant au menton de cette figure, interrompu en bas par une fossete, j'en ai parlé plus haut. La découverte de ces trois statues a précédée celle des deux jeunes Luteurs nuds, pareillement de grandeur naturelle: ces figures faites pour être placées vis-à-vis l'une de l'autre, sont représentées les bras étendus & chacune dans l'attitude de saisir avec avantage son adversaire. Ces deux statues qui décorent cette riche collection, sont placées chacune dans une chambre séparée & peuvent être mises à juste titre au rang des plus grandes curiosités de notre siècle. Il en est de même des quatre ou cinq figures de femme, représentées dansantes & rangées sur l'escalier qui conduit au cabinet; ainsi que des statues Impériales de l'un & l'autre sexe, qui sont plus grandes encore que les premières & qu'on a soin de réparer insensiblement. Je le répète, parmi les statue de ce cabinet je ne citerai que celles qui sont de grandeur naturelle; je passerai donc sous silence le prétendu Alexandre & une Amazone, tous deux à cheval & de la hauteur de trois palmes. Je n'entrerai pas non plus dans aucun détail sur un Hercule, ainsi que sur plusieurs Silenes, posés dans diverses attitudes sur des outres & destinés à servir de fontaines, avec une infinité d'autres figures de différentes grandeurs. Je ne parlerai pas non plus de vingt-quatre bustes, tant de grandeur naturelle, qu'au dessus de cette mesure, ainsi que de plusieurs autres plus petits, qui

ont été publiés tous ensemble dans le cinquième volume du cabinet d'Herculanum.

b. Bronzes
des palais &
des cabinets
de Rome.

Je n'oserois décider si tous les palais & cabinets de Rome renferment un trésor aussi riche en figures antiques de bronze que celui d'Herculanum; au moins je crois que cette collection mérite d'occuper le premier rang, quand il ne sera question que de statues de métal. Je vais rapporter les monumens les plus remarquables de cette fameuse Capitale, en commençant par le Capitole. Sans parler de la statue équestre presque colossale de Marc-Aurele sur la place du Capitole, on voit en entrant dans la cour intérieure à droite une tête colossale crue faussement une tête de l'Empereur Commode, avec une main, qui fait croire par sa proportion qu'elle appartient à la statue dont cette tête fait partie. Dans l'appartement des Conservateurs de ce même palais, il se trouve un Hercule fort connu au dessus du naturel, qui conserve encore toute sa dorure antique, avec la statue d'un jeune Victimaire qu'on nomme *Camillus*, vêtu de la simple tunique retroussée; il est ajusté comme le sont ces jeunes garçons sur différens bas-reliefs. Dans la même chambre où est cette figure on voit un jeune homme assis qui se tire une épine du pied: ces deux statues sont grandes comme est le naturel de cet âge. Outre ces figures on y trouve la louve Etrusque, avec Rémus & Romulus, morceau cité dans le troisième livre de cette Histoire, & un buste, connu sous le nom de Brutus, pareillement deux oies, ou pour mieux dire deux canards autrefois dorés. Il se trouve dans le cabinet du Capitole qui est vis-à-vis de ce palais une Diane *triformis* autrefois dorée qui, n'ayant pas plus d'un palme de hauteur, ne doit pas trouver place ici. A ces ouvrages publics de bronze, j'ajouterai deux paons jadis dorés & placés

placés maintenant dans le palais du Vatican, conjointement avec la grosse pomme de pin en bronze, qui paroît avoir orné le comble du sépulcre d'Adrien, & qui a été trouvée effectivement dans le tombeau de ce Prince.

A l'égard des autres galeries & maisons de Rome, elles ne renferment que très-peu de bronzes, parmi lesquels la statue de Septime - Sévère du palais Barberini est la plus connue; mais les bras & les pieds sont modernes. C'est aussi dans ce palais que se trouve la figure Etrusque que j'ai citée plus haut & qui tient une corne d'abondance moderne. Dans le cabinet de cette maison on conserve un très-beau buste de femme.

A l'exception de ce palais, je ne connois dans l'enceinte de Rome que le seul cabinet des Jésuites, qui renferme des ouvrages de bronze & cela en grande quantité; mais je n'entrerais dans aucun détail sur ces bronzes, parce que la plupart sont de petites figures. Les plus grands morceaux sont un Enfant & un Bacchus qui ont, avec leurs socles antiques, un peu plus de trois palmes de hauteur, pareillement une belle tête d'Apollon de grandeur naturelle, dont j'ai déjà fait mention avec la tête dorée d'un jeune homme plus grande que nature. Il ne me reste à remarquer que la figure d'une jeune garçon représenté en course & d'environ quatre palmes de hauteur. Cette Antique appartenoit autrefois à M. Sabbatini, fameux Antiquaire; le possesseur actuel, Belisario Amidei Négociant; en fit l'acquisition pour la somme de trois cents cinquante écus Romains.

Pour ce qui regarde les Villas qui conservent des bronzes, je n'en remarquerai que trois, celles de Ludovisi, de Mattei & d'Albani. Dans la première il se trouve une tête colossale de Marc-Aurèle, & dans la seconde

c. Bronzes
des Villas, &
surtout de
celle d'Alba-
ni,

une

une prétendue tête de Gallienus, fort endommagée. Pour la Villa Albani elle renferme, après le Capitole, la plus riche collection de figures en bronze, collection toute formée par le Cardinal Aléxandre Albani. En têtes de grandeur naturelle il y en a deux; l'une représente un Faune, & l'autre paroît figurer un jeune Héros, à qui l'on a donné faussement le nom de Ptolémée, à cause qu'il a le front ceint du diadème. Ces deux têtes sont posées sur un buste moderne; j'ai parlé de la dernière ci-devant à l'occasion des parties naturelles adaptées à une figure & marquées en dedans par des lettres Grecques. En fait de figures il s'en trouve cinq, dont deux sont entièrement de bronze, tandis que les deux autres n'ont que la tête les mains & les pieds de ce métal, la draperie étant d'albâtre, pendant que la cinquième, d'une conservation parfaite, est la plus grande & la plus belle de toutes. Les deux premières, posées sur leurs plinthes antiques de bronze, sont à peu près de la hauteur de trois palmes: l'une qui représente un Hercule & qui ressemble à celui du palais Farnese, fut adjugée au Cardinal dans une vente publique pour cinq cents scudis: l'autre, qui est une Pallas, & qui faisoit partie autrefois des antiques de la Reine Christine, fut payée par le même Cardinal huit cents scudis. Les deux autres figures qui sont composées, offrent une Minerve & une Diane. La cinquième figure est le bel Apollon Sauroctonon, ou guettant un lézard, figure dont j'ai fait mention plus d'une fois, & dont je parlerai encore dans le troisième volume de cette Histoire, où il est question des ouvrages de Praxitele, qui pourroit bien en être l'Auteur. Cette statue, conjointement avec sa plinthe antique, est haute de cinq palmes & a été découverte par le Cardinal lui même, après avoir fait fouiller dans une vigne au dessous de l'église de Sainte Balbine bâtie sur le mont Aventin de Rome. Ceux qui se rappellent

pellent les Verrines de Cicéron, où il apprend aux Juges qu'à une vente publique une figure de bronze de médiocre grandeur, *signum aeneum non magnam*, avoit été payée HS. CXX. *millibus* (1), c'est à dire trois mille Ducats ou Zecchini, ne trouveront rien moins qu'excessif le prix des statues en question. Du rapport de l'Orateur Romain il résulte que jadis les statues & les figures antiques, malgré leur nombre incroyable, furent payées d'un prix beaucoup plus haut qu'aujourd'hui qu'elles sont d'une si grande rareté. D'après cette notion on peut juger de quel prix est l'Apollon Albani, puisqu'il surpasse la mesure des figures que Cicéron nomme *signa non magna*: exécuté de grandeur naturelle, il a la taille d'un jeune garçon de dix ans.

Après Rome la galerie du Grand-Duc à Florence est la plus riche collection en bronzes. Outre une quantité de petites figures, il s'y trouve deux statues grandes comme nature d'une bonne conservation. L'une est un personnage vêtu à la Romaine, mais ayant des caractères Etrusques gravés sur la bordure de sa draperie; l'autre, qui est une figure nue, découverte à Pesaro, au bord de la mer Adriatique, paroît représenter un jeune héros. Indépendamment de ces statues, la chimère, monstre composé d'un lion & d'une chèvre dans la proportion de ces animaux, & pareillement caractérisée par des lettres Etrusques, est un morceau remarquable. Sans parler d'une Pallas de grandeur naturelle, & très-endommagée, mais dont la tête est belle & bien conservée. Je n'ai pas oublié que j'ai déjà cité ces ouvrages à l'article des Etrusques; mais l'objet de cette énumération m'a paru exiger que j'en fisse ici la répétition.

d. Bronzes
de Florence.

Je

(1) Cic. Verr. 4. c. 7.

e. Bronzes de Venise.

Je serai peut-être désapprouvé par quelques uns d'avoir rangé Venise après Florence, surtout par rapport aux quatre chevaux de cuivre autrefois dorés, qui sont placés au dessus de la grande porte de l'église de St. Marc. On sait que les Vénitiens, se trouvant Maîtres de Constantinople au commencement du treizieme siecle, firent transporter ces chevaux pour en décorer leur capitale. A l'exception de ce seul monument, Venise, autant que je sache, ne renferme rien de considérable en grandes figures de bronze: car pour les têtes qu'on m'a dit être dans la maison de Grimani, je ne les ai pas vues moi-même, & je n'ose pas répéter le jugement d'autrui. Quant aux petites figures du cabinet de Nani, elles n'entrent pas dans ma notice.

f. Bronzes de Naples.

A Naples, dans la cour intérieure du palais Colobrano, on admire la belle tête d'un cheval, morceau attribué faussement par Vasari à Donatello, Sculpteur Florentin. Le cabinet royal Farnese renferme un grand nombre de petites figures de bronze, mais dont les parties les plus considérables sont le plus souvent des restaurations modernes. Il en faut dire autant de la collection de la maison de Porcinari: le plus grand morceau qui s'y trouve est un enfant de la hauteur d'environ trois palmes, d'une exécution assez foible. La figure la plus remarquable est un Hercule de la hauteur d'un palme; il est représenté le bras gauche enveloppé de sa peau de lion, & paroît être de fabrique Etrusque.

g. Bronzes en Espagne.

Je ne connois pas les figures ni les têtes de bronze qui peuvent se trouver, soit en France, soit en Angleterre: mais je sais qu'il a passé en Espagne une tête deux fois plus grande que le naturel, représentant un jeune homme inconnu. Cette tête qu'on voit aujourd'hui à Ste. Ildefonse, vient du cabinet d'Odescalchi, que la feu Reine de

de la maison de Parme avoit achetée pour la somme de cinquante mille scudis.

Les bronzes répandus en Allemagne, ne sont pas nombreux. A Salzbourg il y a une statue dont je parlerai plus en détail dans le livre suivant. De plus le Roi de Prusse possède une figure nue qui regarde en haut les mains levées, attitude singulière ressemblante à celle d'une statue de marbre & de grandeur naturelle, pareillement nue, qui se trouve au palais Pamfili place Navone. Je pourrais aussi citer la tête d'une Vénus, un peu au dessous du naturel, posée sur un buste antique d'un bel albâtre oriental, morceau que le Prince héréditaire de Brunsvic reçut du Cardinal Albani.

h. Bronzes en
Allemagne.

En fait de monumens de bronze qui pourroient se trouver en Angleterre, je ne sache qu'un buste de Platon, que le Duc de Devonshire doit avoir reçu de la Grece, il y a une trentaine d'années. L'on assure que les traits de ce philosophe, avec le nom antique gravé sur la poitrine, morceau qui, ayant été embarqué à Rome pour l'Espagne à la fin du siècle passé, périt dans un naufrage. Un Hermès du cabinet du Capitole, rangé dans la classe des figures inconnues, est parfaitement semblable aux deux têtes précédentes.

i. Bronzes en
Angleterre.

Je me flatte d'être entré dans plus de détails que d'autres Ecrivains sur ce qui concerne la partie mécanique de la Statuaire antique; mais comme il se trouvera des Amateurs de l'Antiquité, qui manqueront d'occasion de contempler & d'examiner ces ouvrages, je crois qu'il ne sera pas hors de propos de dire un mot des médailles, plus connues que les autres antiques. Mais qu'on ne s' imagine pas que j'aye quelque chose de particulier à observer sur le mécanisme des anciens Médailleurs!

II.
Du travail
des Médail-
les,

j'avoue de bonne foi que je n'ai rien à dire de neuf sur cette matiere. Il est certain que les médailles ont été examinées avec soin touchant leur fabrique, & avec bien plus d'exactitude que les marbres. Répandues dans le monde entier, elles ont excité l'attention de ceux qui n'ont pu nourrir leur goût pour l'Antiquité que par des médailles. Je ne saurois passer sous silence cette portion de l'Art sans m'attirer le reproche des Curieux: car chacun aime à parler de ce qui fait l'objet de son amusement, dût-on répéter plus d'une fois la même chose. Ainsi pour ne point laisser de lacune dans la partie mécanique de l'Art, je répéterai du moins ce que d'autres ont remarqué avant moi.

A.
Des Médail-
les en géné-
ral.

J'ai déjà rapporté que plusieurs anciennes médailles Grecques avoient été frappées avec deux coins différens, dont l'un étoit creux & l'autre saillant. M. l'Abbé Barthélemi croit que dans les tems les plus reculés on avoit une méthode particulière pour assujettir les médailles sous le coin, & que les champs enfoncés & carrés des revers n'étoient pas faits dans d'autres vues. Il est inutile d'avertir que dans les premiers tems, & même dans ceux où les Arts étoient florissans, le champ étoit le plus souvent à fleur de coin, & qu'il a plus de relief dans les siècles suivans & aux époques des Empereurs.

B.
Des Médail-
les fourrées.

Les médailles méritent assurément notre attention, & cela non seulement les médailles de métaux purs, mais aussi celles qu'on appelle fourrées. En fait de médailles fourrées il y en a de deux especes, l'une dont le dessus est d'argent, & l'autre dont le dessus est d'or. Les premières, qui sont de cuivre & garnies de feuilles d'argent, se rencontrent surtout parmi les médailles impériales. Les secondes, fournies de feuilles d'or, sont plus rares. Au cabinet du Duc Caraffa Noïa à Naples, on voit

voit une médaille de cette espece, avec la tête & le nom d'Alexandre le grand: on n'y peut reconnoître la supercherie que par la légèreté du poids. D'ailleurs cette médaille est d'une parfaite conservation.

J'ajouterai à cet article une inscription qui n'a pas encore été publiée & qui se trouve à la Villa Albani. Comme elle fait mention de la dorure des médailles, j'ai jugé à propos de la rapporter ici:

M. ^{DE} ^{LA} ^{VILLA} ^{ALBANI} D.

FECIT. MINDIA. HELPIS. IULIO. THALLO.

MARITO. SVO. BENE. MERENTI. QVI. FECIT.

OFFICINAS. PLVMBARIAS. TRASTIBERINA. ^{Sic}

ET. TRICARI. SVPERPOSITO. AVRI. MONETAE.

NVMVLARIVM. QVI. VIXIT. ANN. XXXII. M. VI.

ET. CIVLIO. THALLO. FILIO. DULCISSIMO. QVI. VIXIT.

^{Sic} MESES. IIII. DIEF. XI. ET. SIBI. POSTERISQVE. SVIS.

Pour conclusion je discuterai ici la partie mécanique des pierres gravées, ou la méthode de les travailler. Comme ce genre de travail peut être appelé une sorte de Sculpture, on est en droit d'exiger de moi quelques détails sur cette branche de l'Art. Toutefois je pourrais renvoyer le Lecteur à l'ouvrage de M. Mariette sur les pierres gravées; en effet après les recherches qu'il a faites sur cette matière, il reste peu de choses à en dire. Ce savant Antiquaire a non seulement traité toutes les sortes de pierres, sur lesquelles s'est exercé l'Art du Graveur; mais il a aussi cherché à nous faire comprendre la méthode des Anciens au sujet de la pratique des pierres fines. Non content de nous avoir fait part de ses con-

III.
Des Pierres
fines gra-
vées.

jectures touchant la manœuvre des anciens Graveurs, il nous a montré la route que suivent les Artistes modernes dans ce genre de travail.

A.
Du travail
des pierres
fines.

Les pierres fines les plus connues, ennoblies encore par l'industrie de l'Art, sont la cornaline, la calcédoine, l'hyacinthe, l'agate & l'agate-onyx; ces deux dernières espèces servoient pour les ouvrages travaillés en relief ou les camées, & les premières pour les figures gravées en creux. Mais qui est-ce qui ignore ces choses? Cependant il n'est rien moins que décidé, de quelle manière les Anciens gravoient les pierres précieuses. Pline nous apprend que les Artistes de l'Antiquité faisoient usage de petites pointes de diamant, terties dans des outils d'acier ⁽¹⁾; mais ce Savant ne nous dit pas, s'ils se servoient de ces pointes, comme les Graveurs en bois qui font des ornemens, ou s'ils faisoient tenir les diamans enchâssés sur la roue pour conduire la gravure, méthode la plus usitée de nos ouvriers. Les deux procédés, savoir la gravure avec la pointe de diamant enchâssée, & celle qui s'opère au moyen de la roue du Lapidaire, ont chacun leurs partisans; il ne m'appartient pas de décider dans une affaire si peu certaine. Cependant s'il falloit opter je me déclarerois pour les procédés de la roue qu'on croit découvrir surtout dans les pierres antiques, dont le travail n'est qu'ébauché.

Je possède moi-même une de ces gravures: c'est une agathe-onyx, gravée de relief & ayant un pouce & demi de diamètre. Cette pierre tirée des catacombes, il y a une couple d'années, fut trouvée dans les excavations des terres qu'on examine d'abord sur le lieu même & qu'on transporte ensuite aux Capucines, pour y être de nou-

(1) Plin. L. 37. c. 15. p. 376.

nouveau passées par un gros tamis, de peur de perdre des reliques précieuses. Ce fut dans cette dernière opération qu'on trouva la pierre en question, qui est très-précieuse, non seulement pour la beauté de la couleur, mais encore pour la singularité de la représentation. Le sujet représentée sur cette pierre ne se trouve, à ce que je sache, sur aucun monument antique. C'est Pélée, pere d'Achille, qu'Acaste veut faire périr en l'envoyant à la chasse dans une forêt où il est surpris par le sommeil & sur le point d'être tué par les Centaures. Ici on voit un Centaure qui s'apprête à l'assommer d'une grosse pierre; mais Psychée le réveille & lui sauve la vie, à la place de Chiron qui, selon la Fable, le garantit de toutes les embûches à la cour d'Acaste (1). Cette pierre paroîtra dans la troisième partie de mes Monumens de l'Antiquité.

Il y a grande apparence que les Anciens se servoient de lentilles pour ce genre de travail, quoique nous n'en ayons point de preuves. Cette découverte utile & nécessaire se fera perdue comme tant d'autres. Le pendule nous en fournit un exemple: dès le moyen âge les Arabes s'en servoient pour mesurer le tems par les vibrations réglées de son monument. Sans le savant Edouard Bernard, qui a trouvé le pendule dans les ouvrages de cette nation, nous croirions que Galilée est l'Auteur de cette découverte, dont on lui fait assez généralement honneur.

A ces remarques sur la manière de graver les pierres précieuses, j'ajouterai quelques observations particulières, & je dirai en premier lieu que les Anciens étoient dans l'usage d'enchâsser les pierres fines avec une petite feuille d'or qu'ils mettoient au fond du chaton. C'est ce que Pline nous dit de la chrysolite, pierre qui n'est pas

B.
Observation
particulière
sur les pierres
fines.

(1) Apollod. L. 3. p. 125. b. Schol. Pind. Nem. 4. v. 95.

pas trop diaphane, pour lui donner plus d'éclat (1). Mais les Lapidaires anciens pratiquoient la même chose avec des pierres qui n'avoient pas besoin d'un éclat d'emprunt, comme nous le voyons par une des plus belles cornalines, dont le feu ressemble à un rubis, pierre sur laquelle Agathangelus, Artiste Grec, avoit gravé la tête de Sextus Pompée. Cette belle cornaline, montée en bague dont l'or pèse une once, a été trouvée fournie d'une pareille feuille d'or. Elle fut découverte dans un tombeau, non loin de celui de Cécilia Métalla, & vendue, après la mort de l'Antiquaire Sabbatini qui en étoit possesseur, pour la somme de deux cents scudis à M. le Comte de Luneville. Cette antique, dont je parlerai encore dans le troisième volume de cette Histoire, se trouve aujourd'hui entre les mains de Me. la Duchesse de Calabritto, fille du Comte de Luneville.

C.
Indication
de quelques
unes des plus
belles pierres
gravées.

Après ces observations sur la manière des Anciens de graver les pierres précieuses, je crois faire plaisir aux Curieux d'indiquer quelques unes des plus belles. Au moyen de ces pierres dont on peut avoir des empreintes, les Amateurs pourront faire des comparaisons & juger du degré de beauté des autres pierres gravées qui leur tomberont entre les mains. Mais il faut que je me borne à ne parler que de celles que j'ai vues moi même, soit en original, soit en bonnes empreintes. Je commencerai par les pierres gravées en creux, & je finirai par celles qui sont en relief, ΕΙΣΟΧΗ ΚΑΙ ΕΧΟΧΗ (2).

a. Têtes gravées en creux.

Parmi les pierres gravées en creux je citerai d'abord les têtes, & je remarquerai ensuite celle d'une Pallas, avec le nom de l'Artiste, nommé Aspasia, du cabinet

(1) Plin. L. 37. c. 42.

(2) Sext. Emp. Pyrrh. hyp. L. 2.

c. 4. p. 66.

cabinet de l'Empereur à Vienne; puis je ferai mention du buste d'un jeune Hercule du cabinet de Stofsch, & particulièrement de la tête du même héros gravée sur un saphir par Gnaïos ou Cneius, pierre conservée au cabinet de Strozzi à Rome, & regardée comme une des plus belles choses dans ce genre. De ce même cabinet je citerai avec raison une cornaline représentant la tête d'une Méduse, plus petite que la fameuse calcédoine de Solon, qui représente plutôt une belle personne déterminée qu'une beauté idéale. Parmi les pierres qui peuvent conserver le même rang se trouve, premièrement le prétendu Ptolémée Auletes du cabinet du Roi de France, que je soutiens être Hercule en Lydie, ainsi que je tâcherai de le prouver dans le troisième volume de cette Histoire; secondement la tête de Sextus Pompée, gravée par Agathangulus, comme je l'ai rapporté ci-dessus. Non moins précieuse est la tête de Julie, fille de Titus, gravée sur un grand beril par Evodus, pierre qui se trouve dans le trésor de l'Abbaye de St. Denis (1).

Quant aux figures gravées en creux, Je remarquerai particulièrement un Persée, de la main de Dioscorides, conservé dans le cabinet royal Farnesé à Naples, & j'avertirai qu'il ne faut pas juger de cette pierre d'après l'estampe, où la forme du héros ne dénote rien moins que de la jeunesse. A côté de Persée, je placerai Hercule & Iole, pierre du cabinet du Grand-Duc à Florence, gravée par Teucer. De ce nombre est encore l'Atalante du cabinet de Stofsch, & un jeune homme nud, portant sur son épaule un trochus, ou un cercle d'airain, avec lequel les jeunes gens se divertissoient; le possesseur de cette pierre, qui est une cornaline blanche transparente, est

b. Figures
gravées en
creux.

M. By-

(1) Stofsch, pier. gr. p. 33.

M. Byres, Architecte Ecoffois à Rome. Dans mes Monumens de l'Antiquité j'ai publié cette noble figure qui a la plus belle oreille que j'aye vue sur des pierres gravées (1); mais la copie que j'en ai fait faire en estampe n'atteint pas la beauté de l'original.

c. Têtes gravées en relief.

Parmi les pierres gravées, qui représentent des têtes de personnages illustres, on peut assigner le premier rang au buste d'Auguste, exécuté sur une calcédoine & de la hauteur de plus d'un palme. Buonarroti nous donne le trait & la description de cette belle pierre, qui a passé du cabinet du Cardinal Carpegna à la bibliothèque du Vatican (2). Je placerai ici la tête de Caligula, dont M. le Général de Walmoden d'Hannovre a fait l'acquisition à Rome.

d. Figures gravées en relief.

Pour ce qui est des figures en relief gravées sur des pierres fines, je remarquerai en premier lieu, Jupiter qui foudroie les Titans, camée de la main d'Athenion, conservé dans le cabinet royal Farnese à Naples, & en second lieu, Jupiter paroissant devant Sémélé, dans le cabinet du Prince Piombino à Rome. Je pourrais citer encore les deux Tritons de M. Jennings.

Indépendamment de ces pierres, il y en a deux qui peuvent disputer le rang à tous les ouvrages de ce genre. La première est Persée & Andromède, représentés assis sur un lit & travaillés d'un si grand relief, que presque tout le contour des figures de la plus belle couleur blanche débordé le fond brun de la pierre: le possesseur de ce camée est M. Mengs. La seconde représente le jugement de Pâris composé de cinq personnes & se trouve au cabinet de Piombino. Dans ces deux pierres le dessin & l'exécution sont d'une si grande perfection que notre idée ne peut pas aller plus loin.

Dans

(1) Monum. Ant. ined. No. 196.

(2) Off. Sop. olc. medagl. p. 45.

Dans le même cabinet on voit une Nymphé assise, gravée sur une agathe-onyx & haute d'environ un demi palme, morceau unique & peut-être le plus beau de ceux qui existent dans ce genre.

Comme il se trouve une infinité de bas-reliefs, travaillés en diverses matieres, je ferai quelques observations particulieres sur ce genre de Sculpture, & je m'attacherai à disculper les anciens Artistes d'une accusation fort ordinaire, savoir qu'ils n'observoient pas les tons de la dégradation & qu'ils donnoient à toutes les figures d'une composition la même convexité. Cette accusation vient d'être renouvelée par Pascoli dans une préface placée à la tête de ses Vies des Peintres. Je ne saurois assez m'étonner de l'aveuglement de ces Censeurs, & je pourrois encourir moi même la censure des Connoisseurs de vouloir prouver à des aveugles un fait avéré. Aussi je n'ai garde d'entrer dans de longues discussions & de citer les bas-reliefs de Rome, exposés dans les endroits publics aux yeux de tout le monde; je me contenterai de remarquer quelques morceaux qui offrent différens degrés & différentes dégradations dans leurs figures. De ce nombre est un des plus beaux bas-reliefs antiques qui soit à Rome: il se voit au palais Ruspoli & je l'ai publié dans mes Monumens de l'Antiquité (1). La principale figure de ce morceau, le jeune Thélephe, a tant de saillie, qu'on peut passer deux doigts entre la tête & la table sur laquelle la figure est épargnée. A côté & au dessous de Thélephe est un cheval, qui a nécessairement un saillant plus doux, étant plus enfoncé; & devant le cheval il y a un Eucyer de moyen âge, tenu avec encore moins de saillie. Vis-à-vis du jeune Héros est assise Augé sa mere, à qui il donne la main; la mere a plus de relief que

IV.

Des bas-reliefs en général.

Rr. 2

l'Eucyer

(1) Monum. Ant. ined. No. 72.

l'Ecuyer & le cheval, mais elle en a moins que le fils, surtout par rapport à la tête. Au dessus de ces figures on voit suspendus une épée & un bouclier, qui sont rendus avec un saillant très-moderé. Dans la Villa Albani il y a un Faune presque grand comme le naturel, qui joue avec un chien & qui est traité avec la même dégradation. Il en est de même d'un petit sujet, représentant une offrande, ainsi que d'un sacrifice que fait Titus, & que j'ai publié dans mes Monumens de l'Antiquité (1).

(1) Monum. Ant. ined. No. 178.



CHA-



CHAPITRE VIII.

De la Peinture des Anciens.

Après avoir discuté les parties qui concernent la Sculpture, nous examinerons dans ce huitième & dernier chapitre de l'Art Grec la Peinture des Anciens. Nous en pouvons parler & juger avec plus de connoissance de cause, aujourd'hui que les fouilles d'Herculanum & celles des autres villes ensevelies si longtemps sous les cendres du Vésuve, nous ont rendus plusieurs centaines de tableaux antiques. Malgré cette ample collection nous sommes encore réduits à juger d'une partie par l'autre. Il est certain que dans notre appréciation de la peinture antique, nous sommes toujours nécessités à nous déterminer autant par le récit des Écrivains que par l'inspection des yeux: heureux encore de pouvoir

Introduc-
tion.

rassembler, comme après un naufrage, quelques débris dispersés!

Dans ce chapitre, divisé en cinq sections, je me propose de donner des éclaircissémens sur cet objet essentiel de l'Art. Dans la première section je ferai mention des principales découvertes faites en différens endroits, dans la seconde je communiquerai mes conjectures, savoir si les tableaux en question ont été faits par des Maîtres Grecs ou Romains; dans la troisième, je m'étendrai sur le coloris d'une façon propre à expliquer quelques passages des Anciens; dans la quatrième j'examinerai le caractère de quelques Peintres anciens, & dans la cinquième je toucherai quelque chose de la Peinture en mosaïque.

I.
Découverte
des tableaux
antiques
peints sur le
mur.

A Rome on a découvert beaucoup plus de peintures anciennes qu'on n'a cru jusques ici. Mais plusieurs de ces peintures ne se sont point conservées, soit parce qu'elles ont été négligées anciennement, soit parce qu'elles ont été altérées par l'air, comme cela est arrivé par rapport à quelques morceaux, à la découverte desquels je me suis trouvé présent. Il est d'expérience que l'air extérieur, lorsqu'il se fait jour dans des voûtes souterraines qui ont été inaccessibles pendant plusieurs siècles, dévore non seulement les couleurs, mais il détruit aussi l'enduit du mur préparé pour la peinture.

A.
Peintures
qu'on a trou-
vées à Rome,
& dont il ne
reste plus
que les des-
sins.

C'est à ces accidens sans doute qu'il faut attribuer le sort des différens tableaux, dont on conserve les dessins coloriés dans la bibliothèque du Vatican, dans le cabinet du Cardinal Albani & dans d'autres endroits. Les originaux, d'après lesquels sont faits les dessins du Vatican, se trouvoient en grande partie dans les

les bains de Titus; ils ont été dessinés par Pietre Sante Bartoli & par François son fils. Du reste ces morceaux ne paroissent pas dessinés immédiatement d'après les originaux; il est plus vraisemblable de croire qu'ils ont été faits d'après des dessins antérieurs, qui datent des tems de Raphaël.

Quoiqu'il en soit, j'ai publié quatre morceaux de ces peintures dans mes Monumens de l'Antiquité. Le premier tableau tiré de ces bains, est composé de quatre figures & représente Pallas musicienne qui tient deux flûtes qu'elle semble vouloir jeter, après qu'une de Nymphes de la riviere, dans laquelle la Déesse étoit venue se mirer, lui eut dit qu'elle se déformoit le visage lorsqu'elle jouoit de ces instrumens ⁽¹⁾. Le second tableau, de deux figures, représente encore Pallas qui offre à Pâris, en lui montrant un diadème, l'Empire de l'Asie, s'il veut lui adjuger le prix de la beauté ⁽²⁾. Le troisieme tableau, de quatre figures, représente Hélène assise sur un siege derriere lequel est appuyée une de ses suivantes, peut-être Aftyanaïssa la plus connue d'entre elles. Pâris, placé vis-à-vis, prend une fleche des mains de l'Amour qui est au milieu, tandis qu'Hélène porte la main à l'arc ⁽³⁾. Le quatrieme tableau, de cinq figures, est Telemaque, accompagné de Pisistrate, dans la maison de Ménélas: Hélène pour charmer la mélancolie du fils d'Ulysse, lui présente le Nepenthès dans un cratere, coupe profonde ⁽⁴⁾.

Les Peintures antiques qui se trouvent actuellement à Rome, sont la Vénus, & la Pallas ou *Roma* tenant

B.
Peintures
conservées à
le Rome.

(1) Monum. Ant. ined. No. 18.

(2) Ibid. No. 113.

(3) Ibid. No. 114.

(4) Ibid. No. 160.

le Palladium, placées toutes deux au palais Barberini: de plus les Nôces Aldobrandines, le prétendu Marcus Coriolan, l'Oedipe de la Villa Altieri, les sept morceaux antiques de la galerie du College Romain, & deux tableaux de la Villa Albani.

La figure de Vénus est grande comme nature, & celle de Roma est un peu plus grande. Celle-ci est assise & celle-là est couchée. Carle-Maratte a réparé la Vénus, y a ajouté des Amours & d'autres accessoirs. Cette figure fut trouvée lorsqu'on jeta les fondemens du palais Barberini, & l'on croit que celle de Roma fut découverte dans le même endroit. La copie de ce tableau, faite pour l'Empereur Ferdinand III. étoit accompagnée d'une notice qui portoit que cette peinture avoit été découverte en 1656 près du baptistère de Constantin ⁽¹⁾: par cette raison on croit que c'est un ouvrage de ce tems. J'apprends par une lettre manuscrite du Commandeur del Pozzo adressée à Heinsius, que ce tableau avoit été découvert le sept Avril 1655, mais on n'y dit pas en quel endroit. La Chaussée en a fait une description ⁽²⁾. Un autre tableau, nommé Rome triomphante ⁽³⁾, & composé de plusieurs figures, se trouvoit dans le même palais, mais il n'existe plus. Je conjecture qu'il a péri de vétusté, ainsi qu'il est arrivé à un autre morceau appelé la Nymphée du même endroit ⁽⁴⁾.

Le troisieme tableau qui se voit à Rome, les Nôces de la Villa Aldobrandine, est composé de plusieurs

(1) Lambec. Comment. bibl. Vin- Montf. Ant. expl. T. I. P. I.
dob. L. 3. p. 376. pl. 193.

(2) Mus. Rom. p. 119.

(4) Holsten. Comment. in Vat.

(3) Spon, Rech. d'Antiq. p. 195. Pict. Nymph.

ficurs figures d'environ deux palmes de hauteur; il fut trouvé non loin de Ste. Marie Majeure dans l'emplacement où furent jadis les jardins de Mécène (1). Ce morceau antique représente, comme je crois l'avoir prouvé dans mes Monumens de l'Antiquité, les Nôces de Thétis & de Pélée: on y voit trois Déeses des Saisons, ou trois Muses, qui chantent & qui exécutent l'épithalamie (2).

Le quatrième tableau, connu sous la fausse dénomination de Coriolan, n'a point péri, comme l'avance l'Abbé Dubos (3); on le voit encore aujourd'hui dans les grottes des thermes de Titus, où étoit placée autrefois la statue du Laocoon.

Le cinquième tableau, représentant Oedipe, est peut-être le plus mauvais de tous ceux que je viens de citer, du moins considéré dans l'état qu'il se trouve maintenant (4). Ce morceau n'est remarquable que par rapport à une circonstance qui n'a été observée, à ce que je sache, par aucun Ecrivain moderne; aussi a-t-elle été ignorée par Bellori, qui l'a supprimée dans le dessin qu'il en donne. C'est à dire qu'on reconnoît encore dans la partie d'en haut de ce tableau & comme dans le lointain où il a le plus souffert, un Anier qui fait marcher son âne avec un bâton. Le Peintre y aura représenté l'âne, sur lequel Oedipe chargea le Sphinx, qui se précipita du haut du mont Phicée, & qu'il transporta ainsi à Thèbes. Du reste il ne faut

(1) Zuccar. Idea de Pittori. L. 2. p. 37.

(2) Monum. Ant. p. 60.

(3) Réfl. sur la Poésie. Tom. I. p. 378.

(4) Bartoli, Pitt. de' Sepolcr. de' Nasoni, tav. 19.

nullement s'étonner de n'y pas voir le Sphinx, tout le tableau ayant été retouché.

A l'égard des sept tableaux qui sont au college de St. Ignace, ils ont été découverts dans ce siecle & tirés d'une grotte au pied du mont Palatin, à côté du grand cirque. Les meilleurs de ces tableaux sont un Satyre qui boit dans une corne, morceau de la hauteur de deux palmes, & un petit paysage avec des figures de la grandeur d'un palme, jolie piece supérieure à bien des paysages du cabinet d'Herculanum. C'est au même endroit & dans le même tems qu'on a trouvé une des Peintures de la Villa Albani, que l'Abbé Franchini, alors Ministre du Grand-Duc de Toscane à Rome, choisit de préférence aux sept autres. Des mains de cet Abbé, le morceau passa dans celles du Cardinal Passionei, après la mort duquel il fut placé dans l'endroit où on le voit maintenant. On regarde ce tableau, gravé par Ph. Morghen, comme un supplément aux Peintures antiques publiées par P. S. Bartoli. Dans l'espérance d'en donner une explication plus vraisemblable, je l'ai fait dessiner & graver avec exactitude, pour l'insérer dans mes Monumens de l'Antiquité ⁽¹⁾. Au milieu du tableau on voit sur une base une petite figure d'homme non drapée, le casque en tête, le bras gauche élevé & chargé d'un bouclier, & la main droite armée d'une courte massue garnie de plusieurs pointes, assez semblable à celles dont on se servoient anciennement en Allemagne. D'un côté de la base est à terre un petit autel, & de l'autre un grand réchaud, tous les deux fumans. A chaque côté il y a une figure de femme drapée, la tête surmontée d'un

(1) Monum. Ant. ined. No. 177.

d'un diadème; l'une répand de l'encens sur l'autel, & l'autre paroît en faire autant d'une main, tandis qu'elle tient de l'autre un plat garni de fruits, assez ressemblans à des figes. J'ai cru voir sur ce tableau un sacrifice que Livie & Octavie, épouse & sœur d'Auguste, font à Mars, comme les Dames Romaines avoient coutume d'en faire séparément des hommes le premier de mars, fête qui de-là fut appelée *Matronalis* (1). Horace parle d'un sacrifice que firent les deux Dames en question, sans dire à quelle Divinité, après l'heureux retour d'Auguste de son expédition en Espagne (2).

Un autre tableau de la Villa Albani, découvert il y a environ trois ans dans une chambre d'un ancien bourg, à cinq miles de Rome, sur la voie Appienne, porte un palme & demi de hauteur & la moitié autant de largeur (3). Il représente un paysage, orné de fabriques, d'animaux & de figurines, qui sont traités avec une grande liberté de pinceau, avec un beau ton de couleur, & en même tems avec une véritable intelligence des lointains sur les derniers sites. Le principal édifice est une haute porte d'une seule arcade, dans laquelle on voit suspendue la traverse supérieure d'une herse, attachée par des chaînes autour d'un cylindre, pour lever & abattre la herse. Au dessus de l'arcade il y a une guérite. Cette porte conduit à un pont sur lequel on fait passer des bœufs: la rivière qui passe sous le pont se décharge dans la mer. Au bord de la rivière on apperçoit un arbre, avec un petit berceau placé entre les branches; à d'autres bran-

SS 2

(1) Ovid. Fast. L. 3. v. 169.

(2) Horat. L. 3. od. 14. v. 5.

(3) Monum. Ant. ined. N. 268.

ches on voit des rubans, qu'on étoit dans l'usage d'appendre à des arbres comme des especes de vœux ⁽¹⁾. C'est ainsi que Stace introduit Tidée, pere de Diomedé, faisant vœu d'appendre à un arbre en l'honneur de Pallas des bandelettes de pourpre bordées de blanc ⁽²⁾. Xerxès orna un arbre de bijoux précieux ⁽³⁾. Quoiqu'il en soit, sous l'arbre de notre paysage on remarque des tombeaux qu'on avoit coutume d'ériger sous des arbres: il y croissoit quelquefois des plantes & des arbrustes ⁽⁴⁾. Une figure qui repose sur un de ces tombeaux, indique un grand chemin, le long duquel les Romains bâtissoient leurs sépulcres.

Je passe sous silence différens petits moreaux, découverts les années 1722 & 1724, dans les ruines du palais des Empereurs. Ces peintures antiques, ayant été trouvées dans la Villa Farnese sur le mont Palatin, furent enlevées du mur avec l'enduit sur lequel elles avoient été exécutées & transportées à Parme. De-là elles passerent à Naples, où elles resterent vingt ans enfermées dans des caisses sous des voûtes humides avec les autres trésors de la galerie Farnese de Parme. Lorsqu'on les en tira, on apperçut à peine les traces de la peinture: c'est dans cet état qu'on a exposé ces Antiques à la galerie Royale de Capo di Monte à Naples. Parmi les peintures tirées des ruines en question, il s'est conservée une Caryatide avec la corniche qu'elle porte,

(1) Philostr. L. 2. icon. 34. p. Ibid. L. 12. v. 502. Ejusd. Sylv. 359. Prodent. contr. Sym. L. 2. L. 4. carm. 4.

p. 335. l. 29.

(3) Aelian. var. hist. L. 2. c. 14.

(4) Horat. epod. 5. v. 17. Plin.

(2) Theb. L. 2. v. 739. Conf. L. 16. c. 87.

porte, & se trouve à Portici au nombre des peintures d'Herculanum.

Un autre tableau, trouvé au mont Palatin, représentant Hélène qui descend du vaisseau & qui s'appuie sur Pâris, se voit gravé dans l'ouvrage de Turnbull sur la Peinture antique. —

Enfin lorsqu'il restoit peu d'espoir de trouver à Rome & dans ses environs des ouvrages importants de Peinture antique, on fit la découverte remarquable des villes ensevelies sous les laves du Vésuve. Le nombre des tableaux qu'on en a tirés, monte à mille & quelques centaines. Ces peintures, faites en détrempe sur le mur, ont été enlevées avec leur enduit & exposées au cabinet d'Herculanum. Quelques unes ont été découvertes dans les ruines des édifices d'Herculanum même; d'autres sont tirées des maisons de la ville de Stabia, & les dernières ont été trouvées à Pompéïa: car les fouilles de cette ville furent commencées plus tard que celles des autres.

C.
Peintures
du cabinet
d'Hercula-
num.

Les trois tableaux les plus grands d'Herculanum, étoient peints dans les niches d'un temple rond de médiocre grandeur: ce sont Thésée, vainqueur du Minotaure, la naissance de Téléphe, Chiron & Achille. La figure de Thésée ne donne pas l'idée de la beauté de ce jeune héros qui, étant entré un jour dans Athènes, fut pris pour une jeune fille (1). Je voudrois le voir avec de longs cheveux flottans, tels que les portoit aussi Jason, lorsqu'il vint pour la première fois dans la même ville: car Pindare nous apprend que Thésée ressembloit à Jason, dont la beauté étoit telle, que lorsqu'il

a. Descrip-
tion généra-
le de quel-
ques grands
tableaux.

Ss 3

paroît

(1) Pausan. L. I. p. 40. l. II.

paroissoit, tout le peuple étoit frappé d'étonnement & croyoit voir Apollon, Bacchus ou Mars (1). Dans la naissance de Téléphe, Hercule ne ressemble guere à un Alcide Grec; d'ailleurs les autres têtes de cette composition sont de forme commune. L'attitude d'Achille est posée & tranquille, mais sa physionomie donne beaucoup à penser. Ses traits expressifs annoncent le Héros futur, & on lit dans ses yeux attentifs dirigés sur le Centaure Chiron, l'ardeur d'apprendre & d'achever la carrière de l'instruction, pour signaler par de hauts faits le petit nombre de jours que le destin lui a marqués. Sur son front paroît une noble honte & un reproche secret sur son incapacité; son Maître vient de lui prendre le Plectrum de la main & lui fait toucher la lyre, en lui montrant en quoi il a manqué. Achille étoit beau, selon le sentiment d'Aristote (2). La douceur de sa physionomie & les graces de sa jeunesse étoient mêlées de fierté & de sensibilité.

Il seroit à souhaiter que les quatre dessins de ce cabinet, exécutés sur marbre & parmi lesquels il y en a un qui est marqué du nom du Peintre & de ceux des figures, fussent de la main d'un plus grand Maître. Ce Artiste se nommoit Alexandre, & il étoit d'Athene; mais ces morceaux ne donnent pas une haute idée de sa capacité. Les airs de tête sont communs, & les mains sont mal dessinées: l'on sait que c'est le travail des extrémités de la figure qui fait connoître l'Artiste. Ces peintures monochromes, ou d'une couleur, sont faites avec du cinabre qui a noirci au feu, comme il arrive ordinairement. Ci-après je discuterai encore ce genre de peinture.

Les

(1) Pind. Pyth. 4.

(2) Rhet. L. 1. p. 21. l. 10. ed. Opp. Sylburg. T. 1.

Les plus beaux de ces tableaux, sont sans contredit ceux qui représentent des Danseuses, des Bacchantes & des Centaures; ces figures qui n'ont pas tout-à-fait un palme de hauteur & qui sont peintes sur un fond noir, décelent une main savante & une touche vigoureuse. Malgré cela on desiroit de découvrir un plus grand nombre de tableaux d'une composition plus riche & d'une exécution plus terminée. Ce desir fut aussi rempli vers la fin de l'année 1761.

Les ouvriers, en travaillant dans l'ancienne ville de Stabia, arriverent dans une chambre qu'ils trouverent presque entièrement démeublée. En continuant l'excavation, ils sentirent au bas d'une muraille de la terre solide &, ayant frappé dessus, ils découvrirent quatre morceaux de mur, dont deux furent brisés par les coups de pioche. C'étoient quatre tableaux enlevés des murailles; ils étoient appuyés contre la paroi & adossés deux à deux, de façon que le côté peint étoit tourné en dehors. Les découvertes faites ensuite dans la ville de Pompeïa, prouvent que ces tableaux n'avoient pas été apportés d'ailleurs, comme je l'avois conjecturé d'abord, mais qu'ils avoient été anciennement enlevés des murailles. Car dans les édifices de cette dernière ville on voit encore, soit des tableaux entiers, soit des têtes de figures, sciés à une certaine épaisseur des murailles. Selon toutes les apparences, cette opération se fit immédiatement après que cet endroit fut couvert par les cendres du Vésuve. Il paroît que les habitans effrayés, ont eu le tems avant de prendre la fuite, de sauver une partie de leurs effets; il paroît de plus, qu'après ce terrible accident, & lorsque l'éruption eut un peu cessé, ils retournerent dans leurs villes abandonnées, se frayerent

b. Description particulière de quatre petits tableaux.

un chemin à leurs demeures au travers des cendres & des pierres ponce, & chercherent à emporter leurs meubles & leurs ustenciles. Les piédestaux dégarnis & les chambres dépouillées, nous montrent qu'ils enlevèrent de leurs maisons, non seulement les statues, mais aussi les gonds & les pentures d'airain des portes ainsi que les seuils de marbre: de-là il est naturel de croire qu'ils voulurent aussi sauver de la destruction les peintures exécutées sur les murailles. Cependant comme il y a très-peu de ces peintures d'enlevées, je suppose qu'une nouvelle éruption des cendres brulantes du Vésuve les empêcha d'exécuter ce dessein. Il est à croire que c'est par cette raison que les quatre tableaux en question sont restés dans la chambre.

Nous observerons que ces tableaux ont une bordure peinte, avec des filets de différentes couleurs: le filet extérieur est blanc, celui du milieu est violet, & le troisieme, entouré de lignes brunes, est verd: ces trois filets pris ensemble sont de la largeur du bout du petit doigt, & se trouvent entourés encore d'une raie blanche, large d'un doigt. Les figures sont de deux palmes & deux pouces mesure Romaine. Quoique ces tableaux aient été gravés & décrits dans le quatrieme Tome des Peintures d'Herculanum ⁽¹⁾, peu de tems après la premiere publication de l'Histoire de l'Art, je n'ai pas cru devoir retrancher de cette nouvelle édition les notices que j'en avois données alors, attendu que l'ouvrage d'Herculanum n'est pas entre les mains de tout le monde, & que je crois avoir rencontré juste dans la description que je fais du troisieme tableau.

Le

(1) Pitt. Ercol. T. 4. tav. 41. 42. 43. 44.

Le premier tableau est composé de quatre figures de femme. La figure principale, le visage tourné en avant est assise sur une chaise: de la main droite, elle soutient son manteau, qui est relevé jusque sur le derrière de la tête & qui est de drap violet, avec une bordure de verd de mer. La robe est couleur de chair. Elle pose la main droite sur l'épaule d'une jeune & jolie fille, habillée de blanc & qui est vue de profil, en se tenant appuyée sur la chaise de la première figure & en se soutenant le menton de la main droite. La première figure, pour marque de sa dignité, repose les pieds sur un marche-pied. A côté d'elle, debout & le visage tourné en avant, est une belle figure de femme qui se fait arranger les cheveux: elle tient la main gauche dans son sein, & laisse tomber la main droite, avec les doigts de laquelle elle fait le mouvement d'une personne qui cherche l'accord sur un clavier. Sa robe est blanche & a des manches étroites, qui vont jusques aux poignets; son manteau violet est garni d'une bordure brodée de la largeur d'un pouce. La figure qui lui arrange les cheveux est placée plus haut & vue de profil, de manière pourtant que l'on apperçoit les cils des paupières de l'œil caché; & à l'autre œil les poils des sourcils sont indiqués plus distinctement qu'ils ne le sont aux autres figures. Son attention se lit dans son regard & sur ses lèvres qu'elle tient fermées. A côté d'elle on voit une petite table à trois pieds qui n'a que cinq pouces de hauteur, de sorte qu'elle n'atteint qu'au milieu des cuisses de la figure voisine; cette table ornée de ciselures, est surmontée d'une petite cassette, & parsemée de rameaux de laurier; un bandeau violet qu'on y remarque encore, est destiné sans doute à parer la tête de la figure qu'on coiffe. Sous

la table il y a un vase élégant presque de la hauteur de la table: ce vase qui est avec un anse, est de verre, ce qui se voit par sa transparence & sa couleur.

Le second tableau paroît représenter un Poète tragique. Il est assis, ayant le visage tourné en avant, & le corps revêtu d'une robe longue & blanche, qui lui descend jusque sur les pieds, telle qu'en portoient les personnages tragiques ⁽¹⁾: les manches en sont étroites & vont jusques aux poignets. Ce Poète, qui est sans barbe, paroît âgé d'une cinquantaine d'années. Je ne saurois dire lequel des célèbres Tragiques Grecs est représenté ici. Car Sophocle & Euripide ont de la barbe; Eschyle est aussi barbu sur une pierre gravée du cabinet de Stofch ⁽²⁾, où il est représenté au moment qu'un aigle laisse tomber une tortue sur sa tête, accident dont il mourut. Notre personnage est entouré au dessous de la poitrine d'une bande jaune, de la largeur du petit doigt, ce qui pouroit faire allusion à la Muse tragique, qui a souvent une ceinture plus large que les autres Muses ⁽³⁾, ainsi que je l'ai déjà observé plus haut. De la main droite, il tient perpendiculairement un grand bâton de la longueur d'une pique, garni par le haut d'un bouton jaune de la largeur d'un doigt. C'est ainsi qu'Homere, dans son Apothéose, tient un bâton ou un sceptre dans la main. On voit encore les vestiges d'un pareil bâton à la figure assise & endommagée d'Euripide, qui porte son nom & qui est à la Villa Albani ⁽⁴⁾, ce qui est confirmé par l'attitude

(1) Lucian. Jupit. Tragœd. p. Stofch. p. 417. Monum. Ant. ined. 151. l. 28. ed. Græv. No. 167.

(2) Deser. des Pier. gr. du cab. de (3) Monum. Ant. ined. No. 46.

(4) Icid. 168.

tude élevée du bras mutilé. On pourroit aussi mettre un thyrsé dans la main d'Euripide & des autres Tragiques, suivant l'épigramme Grecque, faite sur ce Poëte (1). Aussi dans la restauration de cette figure, on lui a donné le thyrsé. Ici notre Tragique tient de la main gauche une épée, posée en travers sur la cuisse gauche; les deux cuisses sont couvertes d'une étoffe rouge, de couleur changeante & tombant en même tems le long du siege. Le ceinturon de l'épée est verd. Cette épée peut avoir la même signification que celle que tient la figure allégorique de l'Iliade dans l'Apothéose d'Homere: car l'Iliade renferme la plupart des sujets traités par les Poètes tragiques. Une figure de femme, drapée de jaune (2), & ayant l'épaule droite découverte, tourne le dos au Poëte. Elle plie le genou droit devant un masque tragique, coiffé d'un tour de cheveux très-haut nommé *Oγκος*, & posé sur un châssis, comme sur une base. Le masque est dans une espece de caisse peu profonde, dont les ais des côtés sont découpés de haut en bas. Cette caisse est revêtue d'un drap bleu, garni par le haut de bandes blanches au bout desquelles pendent des cordons avec un nœud. La figure agenouillée qui projette son ombre au haut de cette base, écrit sur cette même base avec un pinceau probablement le nom d'une tragédie: mais au lieu de lettres on ne voit que des traits ébauchés. Je crois que c'est Melpomene, & cela avec d'autant plus de fondement que cette figure

T t 2

est

(1) Anthol. L. 5. — — — *ην γαρ ἰδεῖν*

Οἱα τι τοῦ Δυμελῆσιν ἐν Ἀττικῇ Δυρση τινάσων.

(2) Barnes, dans les Phéniciens, *tan*, comme s'il eut douté que
 nes d'Euripide, v. 1498. traduit les Anciens portaient des habits
σολιδὰ κροταίσκων par *solam funbra*. jaunes.

est représentée comme vierge: car elle a les cheveux noués sur la tête, ce qui n'étoit usité, comme nous l'avons dit plus haut, que par les personnes non mariées. Derrière le châssis & le masque, on voit une figure d'homme, qui s'appuye des deux mains sur un bâton long & qui dirige sa vue sur la figure qui écrit. Le Poète tragique porte aussi sa vue sur la même figure.

Le troisieme tableau est composé de deux hommes nuds avec un cheval. L'un, le visage tourné en avant, est assis & montre une grande attention aux discours de l'autre: jeune, plein d'ardeur & d'intrépidité dans la physionomie, il sembleroit représenter Achille. Le siege de sa chaise est garni d'un drap couleur de pourpre, qui couvre en même tems la cuisse droite, sur laquelle repose la main droite, tandis que la gauche s'appuye sur le bras de la chaise. Son manteau qui descend par derrière est aussi rouge. Cette couleur qui sied bien aux héros & aux guerriers, étoit celle des Spartiates à la guerre. Les bras de la chaise s'élèvent sur des Sphinx qui reposent sur le siege, comme on le voit à une chaise de Jupiter sur un bas-relief du palais Albani ⁽¹⁾, de sorte que les bras sont assés haut. A un des pieds de la chaise est appuyée une épée dans son fourreau, longue de six pouces, avec un ceinturon verd, comme celui de l'épée du Poète tragique. Cette épée tient au ceinturon au moyen de deux anneaux attachés à la garniture supérieure du fourreau. L'autre figure placée debout, s'appuye sur un bâton, qu'elle soutient de la main gauche

(1) Bartoli, Admir. Rom. N. pl. 15. A l'égard du Sphinx, Bartoli l'a pris pour un Grifon. —

gauche sous l'aisselle droite: attitude semblable à celle de Paris sur une pierre gravée (1). Cette figure à laquelle il manque la tête, ainsi qu'à celle du cheval, a le bras droit levé, comme une personne qui raconte, & une de ses jambes croisée sur l'autre. Le jeune héros paroît être Antiloque, le plus jeune des fils de Nestor, qui apporte à Achille consterné la nouvelle de la mort de Patrocle. Cette conjecture acquiert un nouveau degré de vraisemblance par la forme du bâtiment dans lequel l'action est représentée: car il donne une idée du pavillon de planches, dans lequel Achille se trouvoit, lorsqu'on vint lui annoncer cette funeste nouvelle.

Le quatrième tableau est de cinq figures. La première est une femme assise, avec une épaule découverte, la tête couronnée de lierre & de fleurs, & tenant dans sa main gauche une feuille écrite & déroulée qu'elle montre de la main droite. Elle est habillée de violet & elle porte des souliers jaunes, comme sont les chaussures de la figure qui se fait coiffer dans le premier tableau. Vis-à-vis d'elle est assise une jeune Joueuse de harpe, qui touche de la main gauche cet instrument, nommé barbytus, haut de quatre pouces & demi; elle tient dans sa main droite une clef d'instrument, surmontée de deux crochets, assez semblable à un γ Grec, avec cette différence que les deux crochets se recourbent, comme on le voit plus clairement à une de ces clefs de bronze du même cabinet, dont les crochets se terminent en têtes de cheval. Dans le cabinet de M. d'Hamilton à Naples il se trouve une autre belle clef de bronze chargée de plusieurs or-

Tt 3

nemens.

(1) Monum. Ant. ined. No. 112.

nemens. Et peut-être que l'instrument que la Muse Erato tient dans sa main sur un tableau d'Herculanum ⁽¹⁾, n'est pas un plectrum, comme il est dit dans la description, mais une clef d'instrument: car il a deux crochets recourbés en dedans; d'ailleurs le plectrum lui est inutile, puisqu'elle joue du psaltérion de la main gauche. La harpe de notre figure a sept chevilles sur son manche, appelé ANTUX CHORDAN ⁽²⁾, & par conséquent autant de cordes sur sa touche. Entre ces deux figures est assis un Joueur de flûte, vêtu de blanc; il joue en même tems de deux flûtes droites, de couleur jaune & de la longueur d'un demi palme. Les deux longues flûtes droites étoient sans doute celles qu'on nommoit flûtes Doriennes, car la flûte Phrygienne étoit recourbée sur le devant. Elles s'emboûchoient au moyen d'une bande ou museliere appelée STOMION, ou bien PHORBEION, PHORBEIAS, qu'on attachoit derrière les oreilles. Sur ces flûtes il y a différentes incisions, qui dénotent, ou autant de pieces, ou une flûte de roseau, avec ses divisions & ses nœuds. L'on fait que la canne ou le roseau ordinaire servoit non seulement à tailler des chalumeaux, nommés *Syrinx*, mais aussi à faire des flûtes. Quant au roseau qui croissoit près d'Orchomene en Béotie, il étoit sans nœud, & préféré pour cet usage à tout autre, parce qu'on pouvoit le creuser sans interruption ⁽³⁾. Les flûtes, composées de plusieurs pieces, comme celles sur notre tableau, s'appelloient ΕΜΒΑΤÎΡΙΟΙ, *gradarii*, parce qu'elles ont différens degrés. Les pieces des flûtes d'os, dont il se trouve un grand nombre dans le cabinet d'Herculanum, n'ont point d'emboîtures, & sont faites pour

(1) Pitt. d'Ercol. T. 2. tav. 6. (2) Eurip. Hippolit. v. 1135.

(3) Plin. L. 16. c. 66.

pour être montées sur un autre tuyau. Ce tuyau étoit de métal, ou de bois creusé: on en conserve un pétrifié, renfermant deux pieces de flûte. Dans le cabinet de Cortone on voit une flûte antique d'ivoire, dont les pieces sont montées sur un tuyau d'argent. Je remarquerai à cette occasion que les monumens antiques qui représentent des Musiciens, jouant de deux flûtes, la droite & la gauche, ou qui figurent ces instrumens seuls, nous offrent les deux flûtes d'une épaisseur égale. Au lieu qu'il résulte du passage de Pline que je viens de citer, que la flûte gauche a dû être plus forte que la droite, puisqu'elle étoit faite de la tige d'en bas, & qu'on prenoit la partie d'en haut du roseau pour faire la flûte droite.

Indépendamment de ces tableaux, il s'en trouve encore quelques autres qui sont de la même main, comme on le voit clairement, mais qui ne sont pas bien conservés. Le morceau le plus singulier & le moins connu, représente Apollon, la tête entourée de rayons; il est assis sur le char du soleil, indiqué par deux roues avec les moyeux qui s'en sont conservés. Cette figure est nue jusqu'au corps inférieur, & elle a les cuisses couvertes d'une draperie verte, ce qui peut désigner que le lever du soleil répand la riante verdure sur l'univers. Sur l'épaule gauche de cet Apollon on voit une belle main de femme, appartenant à une figure dont il n'existe plus que des débris; elle soutenoit en l'air une draperie blanche & mince qui flotloit au dessus de Phébus. Cette figure, placée derriere le Dieu du jour paroît être l'Aurore, qui va se retirer & qui découvre auparavant le soleil à la terre.

c. Notice
d'autres ta-
bleaux du
même Genre.

Ces tableaux, composés de petites figures d'un très-beau fini, sembloient encore faire désirer des mor-
ceaux

d. Descrip-
tion de deux

beaux tableaux du temple d'Isis à Pompéïa.

ceaux d'une touche plus libre & d'une manière plus hardie. Ce desir a été aussi rempli par deux tableaux qu'on a découvert à Pompéïa dans une grande chambre derrière le temple d'Isis, & qu'on a exposés dans le cabinet d'Herculanum. Ces deux morceaux composés de figures moitié grandes comme nature, figurent l'histoire d'Isis ou d'Io. Sur l'un Io est caractérisée par deux cornes sur la tête & représentée nue, sa draperie rabattue jusques aux cuisses. Elle est portée par un Triton, ou par Protée, & elle se repose sur l'épaule gauche de ce Dieu, qui la soutient de la main gauche. Io se soutient aussi de la main gauche, pendant qu'elle donne la droite à une belle figure de femme entièrement drapée, qui lui prend la main droite, & qui tient dans l'autre un serpent court avec un cou enflé. Cette figure est assise sur une base, ayant derrière elle un enfant qui joue avec un vase, nommé *situla*. On voit encore derrière la même figure un jeune homme debout, l'épaule gauche découverte, & représentant probablement Mercure: car il tient dans sa main droite élevée un fistre & dans sa main gauche un caducée, avec un très-petit vase, ou *situla*, attaché au poignet de la même main. Une quatrième figure, debout comme Mercure, & drapée de blanc comme les autres figures, à l'exception du Triton, tient pareillement un fistre dans la main droite & un bâton mince dans la main gauche. Le Triton, ou le Dieu Protée, sort de la mer ou du Nil derrière des écueils qui sont comme blanchis par l'écume des flots. A gauche on voit un crocodile de couleur d'acier & à droite un Sphinx sur un piedestal.

Le second tableau représente Io, Mercure & Argus. Io, la tête pareillement surmontée de cornes, est assise vêtue de blanc. Mercure debout sur un rocher, repose

pose sur sa jambe gauche, tenant dans sa main gauche un caducée d'une forme singulière, de sorte que les serpens qui ornent cette verge y font deux fois le tour; de la main droite il présente à Argus une flûte de roseau. Cet Argus à la forme d'un jeune homme, dont les cuisses sont couvertes d'une draperie rouge, & dont la figure d'ailleurs n'a rien d'extraordinaire.

Dans la description de ces peintures je me suis conformé à cette maxime qui veut qu'on décrive ou qu'on omette, ce que nous voudrions que les Anciens eussent décrit ou omis. Il est certain que nous saurions le plus grand gré à Pausanias, s'il nous avoit fait connoître plusieurs fameux ouvrages des Peintres de la Grece, & s'il nous en avoit donné des descriptions aussi détaillées que celles qu'il nous a laissées des tableaux de Polygnote conservés à Delphes.

Après cette notice historique des peintures antiques qui se trouvent à Rome, & surtout de celles qui sont dans le cabinet d'Herculanum, l'on seroit curieux sans doute d'en connoître les Maîtres & de savoir s'ils étoient Grecs ou Romains? Je serois charmé de pouvoir satisfaire à cette curiosité; mais je l'avoue, mes connoissances ne s'étendent pas jusqu'à pouvoir déterminer cette différence. Si l'un des camaïeux, ou des dessins coloriés sur marbre du cabinet d'Herculanum, ne portoit pas le nom d'Alexandre Peintre Athénien, nous serions fort embarrassés à quelle nation donner ce morceau. Il est incontestable que dans les tems les plus reculés, les Romains se servoient de Peintres Grecs. Ce qui fut pratiqué même dans les petites villes, comme à celle d'Ardée non loin de Rome, où Marcus Ludius peignit le temple de Junon ⁽¹⁾. Cet Artiste,

II.
Si ces Peintures ont été faites par des Maîtres Grecs ou Romains?

natif

(1) Plin. L. 35. c. 37.

natif d'Etolie & un de ces Esclaves fugitif de Sparte, connus sous le nom d'Hilote, avoit placé son nom en langue Romaine & en caractère d'une forme très-ancienne sur son ouvrage. Il paroît aussi par le résultat de la narration de Pline, au sujet de Damophile & de Gorgasus, deux Peintres Grecs qui peignirent à Rome dans un temple de Cérès & qui mirent leurs noms sous leurs ouvrages, que ce fait n'est pas arrivé dans les derniers tems de la république ⁽¹⁾.

Quoiqu'il en soit, il est très-probable que la plupart des tableaux qui nous sont parvenus, ont été composés par des Grecs, attendu que les Grands de Rome entretenoient à leur service des Peintres qui étoient des Affranchis, & qui par conséquent n'étoient pas Romains d'origine. Ce qui est facile à prouver, soit par le nom d'un Artiste de cette condition parmi les Officiers des Empereurs, sur une inscription d'Antium conservée au Capitole ⁽²⁾, soit par la description d'un portique d'Antium que Néron fit orner par un Affranchi de peintures qui consistoient en figures de Gladiateurs. Or comme ces tableaux, à l'exception de quelques uns comme nous l'avons dit, ont été tirés d'un temple d'Herculanum, les autres des maisons de campagne & des demeures des particuliers, il est à présumer qu'ils ont été peints par des Affranchis. Un tableau d'Herculanum, sur lequel on lit le mot de DIDV, pourroit bien avoir été peint par un Affranchi né ou élevé à Rome. C'est ce qui nous explique les plaintes de Pline sur la décadence de la peinture. Une des principales raisons qu'il nous allégué, c'est que de son tems, & même avant lui, cet Art n'étoit pas cultivé par des per-

(1) Plin. L. 35. c. 45.

(2) Vulp. Tab. Ant. illustr. p. 17.

personnes honnêtes: *Non est spectata honestis manibus* (1).

Il ne paroît pourtant pas que ce fut par mépris pour la peinture, qu'elle devint l'occupation des Affranchis. Il y a même toute apparence qu'Amulius, qui peignit la maison d'or de Néron, & que Cornelius Pinus avec Accius Priscus qui montrèrent leurs talens à la restauration du temple de la Vertu & de l'Honneur par Vespasien (2), furent tous trois citoyens Romains. Cependant comme nous savons que les Arts d'imitation, & particulièrement celui de la peinture, n'avoient été exercé chez les Grecs que par des personnes de condition libre, & que ces mêmes Arts avoient été ravalés chez les Romains jusqu'aux Affranchis, il est naturel de croire que dès-lors la peinture, ayant perdu son caractère de dignité, s'acheminoit à grands pas vers sa décadence. Dès le tems des Empereurs, la peinture n'étoit plus ce qu'elle avoit été, tellement que Pétrone se plaint qu'on n'y trouvoit plus la moindre étincelle de ce feu qui animoit les anciens Maîtres. Ce qui accéléra encore la chute de cet Art, ce fut le nouveau genre de peinture, mis en vogue sous Auguste par un second Ludius. Ce Peintre orna les appartemens de paysages, de marines, de forêts & de cent autres objets de peu d'importance (3). Aussi Vitruve se plaint-il de ce goût pour les petites choses, introduit de son tems; il nous apprend qu'auparavant les sujets des tableaux, exécutés sur les murailles des demeures, avoient été instructifs & tirés de l'histoire des Dieux & des Héros: ils pouvoient par conséquent être appelés à juste titre des

Uu 2

tableaux

(1) Plin. 35. c. 7. p. 179.

(2) Plin. L. 3. c. 37.

(3) Ibid.

tableaux héroïques: cette considération ne concerne que l'état de la peinture du tems des Empereurs, tems que nous pouvons assigner aux tableaux qui sont parvenus à notre connoissance. A l'égard de cet Art exercé sous les Romains du tems de la république, j'en toucherai quelque chose dans le livre suivant.

III.
De la Peinture, & surtout du coloris.

Pour ce qui concerne l'exécution, ou la peinture même, elle n'étoit d'abord que d'une seule teinte, & les figures n'étoient tracées que de lignes d'une seule couleur, qui étoit ordinairement le rouge & le cinabre ou le minimum (1).

A.
De la Peinture appelée *monochrome*.

Au lieu du rouge on employoit quelquefois le blanc: on fait que Zeuxis peignit des camaïeux en blanc (2). Les tombeaux antiques de Tarquinia, près de Corneto, nous offrent encore aujourd'hui des figures circonscrites par des couleurs blanches, couchées sur un fond obscur. Cette sorte de peinture s'appelloit *Monochrome*, qui est notre peinture en camaïeux, c'est à dire d'une seule couleur.

a. De la Peinture *monochrome* en blanc.

Il paroît qu'Aristote a voulu caractériser les tableaux exécutés en couleur blanche par le mot *LEUKOGRA-PHEIN* (3). Ce Philosophe dit que les tragédies, dans lesquelles on n'a pas cherché à rendre le caractère des passions, ou dans lesquelles on l'a fait sans succès, doivent être regardées comme ces tableaux qui manquent d'expression & qui, malgré la beauté des couleurs employées par le Peintre, ne touchent pas plus le spectateur, que ces peintures qui sont entièrement exécutées en blanc: *LEUKOGRAPHÏSAS EIKONA*. Par-là il a peut-

(1) Plin. L. 33. c. 39.

(2) Id. L. 35. c. 36.

(3) Aristot. Poet. c. 6. p. 251.

peut-être voulu désigner Zeuxis, qui avoit coutume de peindre avec cette seule couleur, comme nous l'avons observé plus haut, & qui n'avoit point donné d'expression, ou d'ITHÎ, à ses figures, ainsi que notre Philosophe l'a remarqué ailleurs. Qu'on compare cette interprétation à celle que nous a donnée Daniel Heinſius, qui traduit: *KAI LEUKOGRAPHÎSAS EIKONA*, par: *quam qui creta singula distincta delineat*, d'où il résulte que ce Savant n'a pas eu une idée nette de ces paroles. Castelvetro, qui a généralement mal entendu & mal expliqué la Poétique d'Aristote, s'écarte entièrement du sens de son Auteur, lorsqu'il traduit le passage en question de la manière suivante: *Percio ch  cosa simile avviene ancora nella pittura, poich  cos  non diletterebbe altri, avendo distesi bellissimi colori confusamente come farebbe, SE DI CHIARO E DI SCURO AVESSE FIGURATA UN' IMMAGINE* (1). Je demande si cette version renferme le moindre vestige du mot *LEUKOGRAPHĒIN*? D'ailleurs Aristote ne met point de perfection dans ce terme, il ne l'emploie pas non plus dans le sens que l'Interpr te Italien l'a entendu, comme une opposition de tout le discours, mais comme un contraste de la première proposition de la comparaison empruntée de la peinture.

Quant à la seconde espèce de Monochromes, ou de Cama eux en rouge, il nous reste les quatre morceaux d'Herculanum, exécutés sur des tables de marbre blanc. Ces morceaux peuvent être cités en preuve que ce genre de peinture primitive a été constamment pratiqué. La couleur rouge de ces quatre camaïeux, ainsi que je l'ai observé plus haut, a noirci sous les cendres brulantes du

b. De la Peinture monochrome en rouge.

Uu 3

Vesuve,

(1) Castelvetro. Poet. d'Aristot. P. 3. p. 134.

Vesuve, de façon pourtant qu'on apperçoit encore par-ci par-là des traces de l'ancienne couleur rouge.

c. De la Peinture monochrome sur les vases de terre cuite.

Enfin les monumens les plus nombreux dans ce genre de peinture, sont les vases en terre cuite, dont la plupart sont peints d'une seule couleur & peuvent par conséquent être appelés *monochromes*, comme je l'ai fait voir au livre des Etrusques. C'est ainsi qu'on peint encore des vases dans tous les pays du monde.

B.
Du ton capital dans le coloris.

L'Art de la peinture ayant fait des progrès, & ayant trouvé la lumière & les ombres, augmenta encore de hardiesse, & plaça entre les clairs & les bruns la couleur locale, ou la couleur naturelle à chaque objet, procédé que les Grecs nommoient le *Ton* de la couleur. C'est ainsi que nous nous exprimons encore aujourd'hui, lorsque nous disons d'une peinture qu'elle est traitée dans le vrai ton de la couleur. Pline dit que cette splendeur, terme par lequel il rend le mot de ton, est tout autre chose que la lumière, & qu'on la place entre les jours & les ombres. *Deinde adjectus est splendor; alius hic quam lumen: quem quia inter hoc & umbram esset, appellaverant tonon* (1). Car il est certain que les jours & les ombres ne donnent pas la vraie couleur d'un objet. Je pense que c'est ainsi qu'il faut entendre ce passage obscur, qu'on a interprété de différentes manières. On parvenoit à la perfection du coloris par ces deux artifices, & par l'harmonie du ton capital, ainsi que par l'industrie des couleurs rompues & mixtes, dont l'union opérée au moyen des demi-teintes s'appelloit *ARMOGI* chez les Grecs, comme Pline nous l'apprend dans le même endroit. Chez les Romains les couleurs hautes & fortes

(1) Plin. L. 35. c. 11.

fortes s'appelloient *Saturi*, & les teintes suaves & adoucies se nommoient *Diluti* ⁽¹⁾.

Après ces remarques critiques sur le coloris des Anciens, l'on voudroit connoître sans doute la façon de peindre des Artistes de l'Antiquité. Mais on ne peut rien dire de positif sur la manœuvre en général des Peintres anciens, & l'on ne peut donner des notices que de la peinture antique exécutée sur les murailles. Ainsi les observations que je vais faire ne sont pas toujours applicables à la peinture faite sur des tables de bois: les Anciens auront traité ce dernier genre d'une manière diverse comme font aujourd'hui les Modernes.

L'on peut avancer comme une maxime générale que la manière de peindre pratiquée par les Anciens étoit plus susceptible que celle des Modernes de parvenir à un haut degré de vie, & à une grande vérité de carnation, parce que toutes les couleurs à l'huile perdent de leur fraîcheur & de leur éclat. A l'égard des tableaux sur bois, nous savons que les Anciens aimoient à peindre sur des fonds blancs ⁽²⁾: peut-être par la même raison qu'ils cherchoient, suivant Platon ⁽³⁾, la laine la plus blanche pour teindre en pourpre.

C.
Des Peintures exécutées sur les murailles en général.

La première peinture linéaire, exécutée par des simples traits de couleur blanche, fut toujours conservée, lors même qu'on terminoit les figures avec leurs couleurs naturelles, ainsi que nous l'avons observé plus haut. On étoit dans l'usage de tracer avec le pinceau les contours des objets qu'on se proposoit de colorier. Cette pratique se manifeste sur un long morceau de muraille peinte, trouvé à Pompéïa, morceau sur lequel la couleur s'est

a. Des contours des figures coloriées.

(1) Plin. L. 9. c. 64.

(2) Galen. de usu part. L. 10. c. 3.

(3) Polit. L. 4. p. 407. l. 6. edit. Basil.

s'est tellement enlevée par écaille, qu'il n'y est resté que les contours blancs tracés sur l'enduit du mur. Il résulte de-là que les Peintres anciens différoient des modernes dans la maniere de dessiner leurs figures sur la muraille. On sait que nos Peintres à fresque se servent d'un outil pointu pour imprimer sur un enduit frais les contours de leurs figures: tandis que les Artistes anciens, ayant acquis plus de facilité par les fréquentes occasions qu'ils avoient de peindre sur les murailles, se servoient du pinceau même pour coucher les figures sur l'enduit. Parmi tant de centaines de tableaux, que j'ai examinés avec attention au cabinet d'Herculanum, je n'en ai trouvé aucun sur lequel on découvre les traces de l'impression des contours.

b. Des lumières & des ombres.

Dans la plupart des peintures antiques exécutées sur les murailles, les lumières & les ombres y sont placées par des traits parallèles, & souvent par des coups de pinceaux croisés, procédé que Pline appelle *incisuras* ⁽¹⁾, & que les Italiens nomment *tratteggiare*: car c'est ainsi qu'on peint encore aujourd'hui sur les murailles. D'autres peintures sont contrastées avec des masses entières de couleurs fuyantes, mécanisme qu'on remarque à la Vénus Barberini. Du reste on apperçoit le même faire aux quatre jolis tableaux du cabinet d'Herculanum, dont on a vu la description ci-devant, ainsi qu'à d'autres morceaux antiques d'un beau fini. Cependant quelques tableaux de ce cabinet nous offrent à la fois les deux manieres de nuancer, tel que celui de Chiron & d'Achille: le Centaure est peint avec des hachures & le jeune Héros est traité avec des masses entières.

Les

(1) Plin. L. 33. c. 57. p. 77.

Les plus beaux tableaux d'Herculanum, qui sont les Danseuses, les Nymphes & les Centaures, figures hautes d'un palme exécutées sur un fond noir, paroissent avoir été jetées avec autant de feu que le premières pensées d'un dessin.

Il est encore à remarquer que la plupart de ces tableaux ne sont pas peints sur de la chaux humide, mais sur un champ sec, ce qui est très-visible à quelques figures qui se sont enlevées par écailles, de manière qu'on voit distinctement le fond sur lequel elles sont exécutées. Le tableau sur lequel on apperçoit le mieux ce procédé, est celui de Chiron & d'Achille, où l'on voit que les ornemens de l'ordre Dorique ont été peints avant les figures, de sorte qu'on y a fait le contraire de ce qui se pratique ordinairement. Pour nos Artistes, ils procèdent comme l'exige la nature des choses: ils composent d'abord leurs figures, puis ils exécutent le fond de leur tableau. Dans le morceau en question cet ordre est renversé.

c. Remarque
particulière
sur la façon
d'opérer.

Pour ne rien passer de ce qui concerne la Peinture des Anciens, je parlerai encore de la statue de Diane du cabinet d'Herculanum, travaillée dans le style antique, & décrite déjà à l'article des Etrusques, figure à laquelle plusieurs parties de la draperie sont peintes, entre autres la bordure de la robe. Quoiqu'il soit plus probable que cette statue est plutôt un ouvrage Etrusque que Grec, il pourroit pourtant paroître par un passage de Platon, que ce goût a régné également en Grece. Platon dit par forme de comparaison: „Comme si quelqu'un, qui nous „trouveroit occupés à peindre des statues. vouloit nous „critiquer de ce que nous ne mettons pas les plus belles couleurs sur les plus belles parties de la figure, „de ce que nous ne colorons pas de pourpre, mais

D.
Des statues
peintes.

Hist. de l'Art. T. II.

XX

„de

„de noir, les yeux qui sont les plus belles parties du visage &c. (1).“ J'ai rendu le sens du texte, qu'on trouvera en note, comme je l'ai compris. Il sera difficile de l'interpréter autrement, tant qu'on ne pourra pas prouver, que le mot *ANDRIAS*, qui signifie une statue en général, ne puisse être aussi entendu d'un tableau: ce que je remets à la décision de ceux qui ont plus d'érudition que moi.

IV.
Du caracte-
re de quel-
ques Peintres
anciens.

L'éclaircissement d'une expression d'Aristote & l'explication d'un passage obscur de Pline, m'ayant fourni l'occasion de parler du coloris des anciens Maîtres, je profite encore du jugement du Philosophe de Stagyre sur trois Peintres Grecs, pour dire mon sentiment sur le caractère de ces Artistes. Polygnote, dit-il, peint ses figures meilleures, Pauson les peint pires & Dionysius plus ressemblantes (2). J'ignore si M. le Comte de Caylus a relevé ce passage &, au cas qu'il l'ait fait, s'il en a saisi le sens: car je n'ai pas sous les yeux ce qu'il a fait insérer dans les Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres sur la peinture des Anciens. C'est au Lecteur à nous comparer & à nous juger sur ce passage. Quant à l'explication que nous en donne Castelvetro, elle déceale si peu de connoissance de la part de l'Auteur qu'elle ne mérite pas la peine d'être réfutée. Voici, selon moi, ce qu'Aristote veut enseigner. Polygnote peint ses figures meilleures, ainsi que notre Critique l'exige de tout bon Peintre (3), c'est à dire, il leur imprima un caractère de grandeur au dessus de la

(1) Plat. Polit. L. 4. p. 403. *οι γαρ οφθαλμοι καλλιστον ον, αν
Ωπερ ου αν ει ημας ανδριαντας γρα- οσρειω εναληθευμενοι ειεν, αλλα με-
φοντας προσελτων αν τις εφεγε λε- λανι κ. τ. λ.
γων, οτι ου τοις καλλιστοις τε ζωε
τα καλλιστα φαρμακα προστιδεμεν*

(2) Aristot. Poet. c. 2. p. 236.

(3) Id. c. 18. p. 285.

la prestance & de la conformation des hommes." Comme ce Maître, ainsi que la plupart des Peintres de l'Antiquité, représentoit des histoires tirées de la Mythologie des Dieux & des tems héroïques, il s'attachoit à rendre ses figures ressemblantes aux Héros & à figurer la nature dans son plus bel idéal. Pauson les peignit pires, ce qui n'est vraisemblablement pas une critique contre l'Artiste: car Aristote le cite comme un grand Peintre & le place à côté de Polygnote. L'objet de cette comparaison empruntée de ces trois Peintres, est incontestablement de mieux faire sentir les trois différentes espèces d'imitation, ΜΙΜΗΣΙΣ, soit dans l'Art poétique, soit dans celui de la saltation. Par conséquent Aristote aura voulu dire, que les tableaux de Polygnote sont à la Peinture, ce que les pieces tragiques & héroïques sont à la Poësie, & que les figures de Pauson sont dans l'Art de peindre, ce que les personnages comiques sont dans la comédie qui représente les caracteres pires qu'ils ne sont. C'est ce que notre Philosophe établit dans le même chapitre & ailleurs en disant: „Que les „Comiques, pour mieux corriger les mœurs, représen- „tent les folies des hommes dans un plus haut degré „qu'elles ne sont véritablement, & cela pour mieux „faire sortir les caracteres ridicules (1).“ De-là nous pouvons tirer la conclusion, que Pauson peignit plutôt dans le goût comique, que dans le genre héroïque & tragique: que son talent fut de présenter le ridicule, qui doit être aussi la fin de la comédie. Car le ridicule, continue Aristote, représente les personnes du plus mauvais côté: ΤΟΥ ΑΙΣΧΡΟΥ ΕΣΤΙ ΤΟ ΓΕΛΟΙΟΝ ΜΟΡΙΟΝ. Tandis que Dionysius, Artiste que Plin-

Xx 2

place

(1) Aristot. Poet. c. 4. (Ἡ μὲν βέλτιος μιμηθῆαι βούλεται τῶν νῦν (Κωμῶδων) χεῖρες, ἢ δὲ (τραγῳδῶν) Κωμῶδικα μιμησις φαυλοτέρων.

place au nombre des plus fameux Peintres ⁽¹⁾, tenoit un milieu entre Polygnote & Pauson. L'on peut dire que Dionysius, étoit à Polygnote, ce qu'Euripide étoit à Sophocle: celui-ci représentoit les femmes comme elles devoient être, & celui-là comme elles étoient. Dionysius, au rapport d'Elie (2), imitoit Polygnote en tout; PLÂN TOU MEGETHOUS, excepté dans la grandeur, c'est à dire qu'il n'avoit pas le sublime de son modele. Ce jugement sur le caractère de notre Peintre, sert en même tems de commentaire à une notice de Pline sur le même Artiste, notice qui est entièrement différente du sens qu'on lui a donné jusqu'ici. *Dionysius*, dit-il, *nihil aliud quam homines pinxit, ob id Antropographus cognominatus*: c'est à dire, il a peint les hommes comme des hommes, sans les élever au dessus de leur configuration ordinaire, & c'est-ce qui lui a fait donner le surnom d'*Antropographus*. A l'égard de cette méthode il n'a pu la mettre en pratique qu'en donnant à ses figures, soit comiques soit tragiques, toute la ressemblance de certaines personnes, ou de certains modeles vivans, qu'il aura peints sans y avoir ajouté le moindre idéal. Il paroît assez qu'il s'est servi, pour ses compositions pittoresques, de ce que nous nommons figures académiques.

V.
De la déca-
dence de la
Peinture
chez les An-
ciens.

Les Auteurs anciens, à commencer par Vitruve, font des plaintes fréquentes sur la décadence de la Peinture. L'Architecte Romain s'élève avec force contre la mode introduite de son tems de décorer les murs des bâtimens & des appartemens de représentations frivoles qui ne disent rien à l'esprit, tels que des vues, des étangs, des ports & choses semblables, tandis que les anciens

(1) Plin. L. 35. c. 40. §. 43.

(2) Varr. hist. L. 4. c. 3.

anciens Grecs faisoient exécuter sur les murailles de leurs édifices des sujets tirés de la mythologie des Dieux & de l'histoire des Héros. C'est de ces tableaux vides que se moque Lucien, en disant : „Ce ne sont pas des „villes & des montagnes que je cherche dans les tableaux; „je veux y voir des hommes, & savoir par leurs attitudes „& leurs actions ce qu'ils font & ce qu'ils disent (1).“

Il manqueroit quelque chose à ces recherches sur la peinture des Anciens, si je ne donnois pas quelque notice des ouvrages exécutés en mosaïque, sorte de peinture, composée de plusieurs petites pierres dures, ou de plusieurs petites pieces de verre de différentes couleurs.

VI.
De la Peinture en Mosaïque.

D'après cet exposé l'on voit qu'il y a des mosaïques de deux sortes. Les mosaïques les plus ordinaires de la première espèce sont celles qui consistent en petites pierres carrées blanches & noires. Dans les ouvrages les plus fins de cette nature, composés de simples pierres, il paroît qu'on y a évité les couleurs vives, tels que le rouge, le vert & semblables, attendu qu'il ne se trouve point de marbre coloré d'une de ces couleurs uniques dans le plus haut & le plus beau ton. Ce qu'il y a de certain c'est que dans le plus beau morceau de ce genre, la mosaïque du Capitole représentant des colombes, l'Artiste n'y a pratiqué que des couleurs mates. Quant aux mosaïques de la seconde espèce, elles sont de toutes les couleurs possibles, mais de pâtes de verre. C'est ainsi que sont exécutés les deux morceaux du cabinet d'Herculanum, composés par Dioscoride de Samos. On en trouvera une description dans le volume suivant. Cependant je ne prétens pas sou-

A.
Des deux sortes de Mosaïques.

Xx 3

tenir

(1) Contemplat. p. 346.

tenir que les peintures en mosaïque ne renferment pas des couleurs jaunes, rouges & autres, ce qui seroit démenti par l'inspection des yeux, je parle seulement du plus haut degré de force de quelques unes de ces couleurs.

B.
De l'usage
de la Mosaïque.

La mosaïque étoit singulièrement destinée pour les pavés des temples & des autres édifices. Ensuite ce genre de peinture a servi à revêtir les voûtes des bâtimens, ainsi que nous le voyons encore aujourd'hui à une galerie souterraine de la fameuse Villa Adriana à Tivoli, usage qui a été aussi pratiqué dans les tems modernes, témoin la grande & la petite coupole de St. Pierre de Rome. Ces sortes de pavés sont composés de pierres de la grandeur de l'ongle du petit doigt. Quand on en rencontre avec des ornemens particuliers, on en fait des tables; aussi se trouve-t-il de ces tables dans plusieurs cabinets de Rome, entre autre à celui du Capitole. Les pierres qui composent la fameuse mosaïque de Palestrine sont de la grandeur que je viens d'indiquer. Dans les appartemens somptueux, on exécutoit quelquefois au milieu ou en d'autres endroits du pavé des figures de différentes couleurs, surtout lorsque le reste est composé de pierres blanches & noires: c'est de cette espèce qu'est la mosaïque d'un salon découvert au dessous de Palestrine il y a peu d'années. Les morceaux d'une exécution très-fine se trouvent fournis par le bas & sur les côtés de petites plaques de marbre, & par conséquent incrustés dans le gros de l'ouvrage. C'est dans cet état qu'on trouva les colombes antiques & les deux morceaux de Dioscoride dans le pavé de deux salons d'un bâtiment de Pompéïa.

Conclusion.

J'ai voulu laisser le plaisir aux Amateurs & aux Artistes de faire leurs réflexions sur les préceptes & les

les observations renfermés dans ce chapitre. Je me flatte cependant qu'on y trouvera des remarques propres à rectifier bien des fausses notions, données par des Ecrivains qui ont couru la même carrière. Mais j'avertis les uns & les autres, que s'ils ont le tems & l'occasion de contempler les ouvrages de l'Art, à l'aide de ce Traité, d'établir en principe qu'il n'y a rien de petit dans l'Art. Qu'ils se mettent bien dans la tête que ce qui leur paroît si facile à saisir & à expliquer, est la plupart du tems comme l'œuf de Christophe Colomb. Du reste il est impossible de trouver & d'examiner dans l'espace d'un ou de deux mois, le fit-on le livre à la main, toutes les Antiques que j'ai remarquées. De même que le peu fait plus ou moins la différence entre les Artistes, de même aussi les prétendues minuties font connoître l'Observateur attentif: le petit conduit au grand. La différence est considérable entre les observations sur l'Art & les recherches savantes sur les antiquités. Ici il est difficile de faire de nouvelles découvertes, attendu que tout ce qui est monument public a été examiné: là au contraire il vous suffit de chercher pour trouver, & les choses les plus connues vous offrent des beautés. L'Art n'est pas épuisé. Le beau & l'utile ne sauroient être saisis d'un seul regard, comme se l'est imaginé certain Peintre Allemand qui a passé quinze jours à Rome. Le solide est en profondeur, & non en superficie. Le premier coup d'œil jeté sur une belle statue par un homme doué de sentiment, est comme le premier regard porté sur la vaste mer. Sa vue se perd & se fixe, mais après une contemplation réitérée son ame se replie sur elle même, ses yeux deviennent plus calmes, & dès-lors il est en état de passer du tout aux parties. Qu'on s'explique à soi-même les ouvrages de l'Art, comme on devrait expliquer

pliquer aux autres un Ancien! Il en est ordinairement de l'inspection d'une antique comme de la lecture d'un livre: on croit entendre ce qu'on lit, & s'agit-il de l'expliquer, il se trouve qu'on ne l'entend plus. Autre chose est de lire Homere, autre chose est de le traduire en lisant.





LIVRE CINQUIEME. DE L'ART CHEZ LES ROMAINS.

CHAPITRE I.

Examen du prétendu style des Romains dans l'Art.

Après avoir discuté l'Art Grec, je me conformerai à l'idée commune au sujet d'un style pratiqué par les Romains, & j'entrerai dans quelques détails sur les productions des Sculpteurs de cette nation: car nos Antiquaires & nos Artistes parlent d'un style de l'Art propres aux Statuaires Romains.

I.
Des ouvrages de la Sculpture Romaine.

On voyoit jadis, & l'on voit encore aujourd'hui des ouvrages de l'Art, soit statues, soit bas-reliefs, les
Hist. de l'Art. T. II. Yy uns

A.
Ouvrages avec des inf-

criptions
Romaines.

uns avec des inscriptions, les autres avec les noms des Artistes. Parmi les ouvrages chargés d'inscriptions, je citerai la figure ⁽¹⁾ que l'on découvrit il y a plus de deux cents ans près de St. Vite dans l'Archevêché de Salzbourg, & que l'Archevêque & Cardinal Mathieu Lange, fit placer dans sa résidence. Cette statue de grandeur naturelle, est de bronze & ressemble pour l'attitude au Méléagre du Belvédère nommé faussement Antinoüs. Une autre statue de bronze, toute semblable à celle-là, portant la même inscription au même endroit, c'est à dire sur la cuisse, se trouve dans le jardin d'Aranjuez, château de plaisance du Roi d'Espagne. Dans l'estampe, la figure de Salzbourg tient une hache d'arme qui est sans doute une addition moderne ajoutée par l'ignorance. Je rangerai dans la même classe une statue de Vénus au Belvédère, qu'avoit fait ériger, suivant son inscription gravée sur le socle, un certain SALVSTIVS. A la Villa Ludovisi on voit une petite figure, haute d'un peu plus de trois palmes, représentant l'Espérance: cette figure travaillée dans le style Etrusque, porte sur sa base une inscription que j'ai rapportée dans le livre précédent ⁽²⁾. L'une des deux Victoires, dont j'ai fait mention dans le même endroit, porte un nom Romain sur une des bandelettes qui lui descendent en croix sur le dos.

A l'égard des bas-reliefs chargés d'inscriptions Romaines, j'en ai cité un au commencement du troisième livre: il représente un garde-manger, & se trouve à la Villa Albani. Un autre ouvrage de cette espèce est le fameux piedestal de marbre élevé sur la place de Pozzuoli & chargé sur ses quatre faces de bas-reliefs, dont les sujets

(1) Gruter. Inscr. p. 989. N. 3.

(2) Conf. Deser. des Pier. gr. du cab. de Stosch, p. 301.

sujets représentent les figures symboliques de quatorze villes d'Asie; les noms gravés au dessous de chaque figure en caractère Romain font juger que tout l'ouvrage avoit été exécuté par un Artiste Romain. Dans le volume suivant j'entrerai dans de plus long détails sur ce monument, qui fut érigé à l'honneur de Tibere par quatorze villes de l'Asie mineure. Un troisième ouvrage de ce genre est un bas-relief de la Villa Borghese, que j'ai publié dans mes Monumens de l'Antiquité (1); il représente Antiope entre ses deux fils, Amphion & Zéthus, avec le nom de chaque figure, écrit au dessus de la tête en caractère Romain. Zéthus paroît avec un chapeau attaché derrière les épaules, pour désigner sa vie champêtre, & Amphion a le casque en tête, tenant sa lyre à moitié cachée sous sa chlamyde. En expliquant ce monument j'ai parlé du casque, mais je n'en ai pu trouver la signification à l'égard d'Amphion qui n'étoit pas Guerrier; je me suis contenté de citer, comme un exemple d'un attribut dont on ne pouvoit pas rendre raison, une statue d'Apollon des tems les plus reculés, la tête surmontée d'un casque & placée jadis à Amyclée. Maintenant je crois pouvoir deviner le double attribut d'Amphion, le casque & la lyre. Les scolies Grecques non imprimées sur le Gorgias de Platon que le savant Muret a tirées d'un vieux manuscrit de l'ancienne bibliothèque Farnese, & qu'il a ajoutées à son Platon, édition de Bâle, me font conjecturer que le sujet de ce bas-relief est une scène de l'Antiope d'Euripide. Il faut que l'Auteur de ces scolies soit fort ancien; car il rapporte dans un endroit que la muraille que Platon nomme ΔΙΑ ΜΕΣΟΝ ΤΕΙΧΟΣ (2), subsistoit encore de son tems; il nous apprend aussi quelle muraille s'avoit été, savoir celle par laquelle Thémistocle

Yy 2

toele

(1) Monum. Ant. ined. No. 85.

(2) Gorg. p. 306, L. 30.

tole ou Périclès réunit le grand port du Pirée avec le petit port de Munichia. Meursius, dans ses notes sur les Ecrivains qui ont parlé du Pirée, ne fait pas mention de ce passage, comme il auroit dû le faire à cause de la dénomination particulière de cette muraille. Quant à Amphion, nous apprenons par un passage d'Horace qu'il prêta l'oreille aux avis de son frère. Le Poète latin s'exprime ainsi :

Nec, cum venari volet ille, poemata panges.
 Gratia sic fratrum geminorum Amphionis atque
 Zethi dissiluit: donec suspecta severo
 Conticuit lyra; fraternis cessasse putatur
 Moribus Amphion.

Hor. L. I. ep. 18.

Ce passage, qui n'a jamais été bien lumineux, devient clair par la note du Scoliaſte de Platon: car Horace fait ſans doute alluſion à l'Antigone d'Euripide. Calliclès voulant perſuader Socrate, d'abandonner les ſpéculationſ philoſophiques & de ſe mêler des affaires publiques, lui reproche ſon goût pour les méditationſ, comme Zéthus reproche à Amphion ſa paſſion pour la muſique & ſon éloignement pour toute autre occupation. „Il paroît, lui dit-il, que je me trouve à ton égard „dans le même cas que Zéthus ſ'eſt trouvé à l'égard „d'Amphion dans Euripide: car je peux te dire ce que „le premier dit à ſon frère, que les occupationſ frivo- „leſ te font négliger les choſes leſ plus importantes (').“ Ici le Scoliaſte de Platon nous apprend que ceſ paroles ſe rapportent à un vers de la tragédie de l'Antiope d'Euripide, où Zéthus dit à Amphion, jette la lyre & prends les armes:

RIPSON TÎN LYRAN KÉCHRYSA DE TOIS OPLOIS.

Je

(1) Gorg. L. 30.

Je pense donc que l'Artiste de notre bas-relief a voulu rendre l'idée du Poëte, en donnant à Amphion un casque & une lyre à moitié cachée, comme un homme prêt à suivre les conseils de son frere. Je me flatte qu'on ne trouvera pas cette digression déplacée, d'autant plus qu'elle éclaircit un passage difficile de Platon & qu'elle nous fait connoître une scène d'une tragédie d'Euripide dont je cite un vers; d'ailleurs elle répand du jour sur un monument estimable de l'Art de l'antiquité fait par un Artiste Romain.

Quant aux ouvrages Romains de la seconde espece avec les noms des Sculpteurs, il se trouve, en fait de statues, un Esculape très-médiocre dans la maison Verospi: sur son socle on lit le nom d'ASSALECTVS. Mais en fait de bas-relief on voit à la Villa Albani un petit ouvrage, où un pere habillé en Sénateur, est assis sur une chaise, posant ses pieds sur une sorte d'escabelle: comme Sculpteur il tient dans sa main droite le buste de son fils, & dans la main gauche un ébauchoir. Vis-à-vis de lui une femme semble répandre de l'encens sur un candelabre. L'inscription est:

B.
Ouvrages
avec le nom
de l'Artiste.

C. LOLLIVS. ALCAMENES.

DEC. ET. DVVMVIR.

Du reste cet Alcamene étoit Grec de naissance, mais Affranchi de la famille des Lollius; & à proprement parler il ne peut pas être considéré comme un Sculpteur Romain. Boissard rapporte dans ses Antiquités Romaines une statue avec cette inscription (1): TITIVS. FECIT. Je ne citerai point les pierres gravées qui portent des

Yy 2

noms

(1) De Rom. Urb. Topogr. & Antiquit. T. 3. fig. 132.

noms d'Artistes Romains, tels que ceux d'Espolianus, de Caius, de Cneius &c.

II.
De l'imita-
tion des Ar-
tistes Etrus-
ques & Grecs

Cependant ces monumens ne sont pas suffisans pour établir un système de l'Art, ni pour déterminer un style Romain particulier, différent de celui des Etrusques & des Grecs. Il n'y a guere d'apparence que les Artistes de Rome se soient formés un style à eux; mais il est probable que dans les tems les plus reculés ils aient imité les Etrusques dont ils adopterent plusieurs usages, surtout plusieurs coutumes religieuses. A l'égard des tems postérieurs & florissans de l'Art chez les Romains, il est à croire que le petit nombre de leurs Artistes, furent Disciples de ceux des Grecs. De sorte qu'il faut entendre dans son ensemble & comme une flatterie faite à Auguste, ce qu'Horace dit des Romains de son tems, lorsqu'il s'exprime ainsi:

Pingimus, atque

Pfallimus, & Luctamur Achivis doctius unctis (1).

A.
Preuves
fournies par
un vase de
bronze, que
les Romains
imiterent les
Etrusques.

Un vase de métal de forme cylindrique, conservé dans la galerie du college de St. Ignace à Rome, nous fournit une preuve incontestable que les Artistes Romains du tems de la république s'attacherent à imiter les ouvrages des Etrusques. D'abord le nom de l'Artiste même est gravé sur le couvercle, & il y est dit qu'il a fait cet ouvrage à Rome. Ensuite le style Etrusque se montre non seulement dans le dessin de plusieurs figures, mais aussi dans les caracteres des figures. Ce morceau porte environ deux palmes de hauteur, & un palmé & demi de diamètre. Sur les bandelettes qui font le tour du vase, tant en haut qu'en bas, on remarque des

(1) Hor. L. 2. ep. 1. v. 33.

des ornemens; & sur l'espace du milieu on voit regner tout à l'entour une gravure faite au ciselet, représentant l'histoire des Argonautes, leur débarquement, le combat & la victoire de Pollux sur Amycus &c. J'ai choisi de ce morceau le champ qui nous offre trois des principales figures, Pollux, Amycus & Minerve, & j'en ai placé le trait à la tête de ce chapitre, pour donner une idée du dessin de l'ouvrage. Le couvercle autour duquel on voit représenté une chasse, est surmonté de trois figures debout, jettées en métal & hautes d'un demi palme, savoir la défunte, en l'honneur & en mémoire de qui ce vase fut déposé dans son tombeau, & deux Faunes avec des pieds d'hommes, suivant l'idée des Etrusques qui figuroient ainsi ces Demi-Dieux, ou avec des pieds & des queues de cheval, dont il se trouve aussi des exemples sur ce monument. La figure principale, placée au milieu des deux Faunes, appuie ses mains sur leurs épaules & au dessous on lit l'inscription suivante: d'un côté est le nom de la fille qui a fait faire ce monument à la mémoire de sa mere (1):

DINDIA·MACOLNIA·FIVET·DEDIT

De l'autre côté est le nom de l'Artiste:

NOVIOS·PLAVTIOS·MED·ROMAI·FECIT

Les trois pieds qui servent de supports à ce vase, ont chacun leur représentation particulière; sur l'un est Hercule,

(1) DINDIA. MACOLNIA. FILIA. DEDIT. NOVIOS. PLAVTIOS. ME. ROMAI. FECIT. MED. au lieu de ME. & ROMAI au lieu de ROMAE. Cette inscription nous indique la plus ancienne forme des lettres Romaines, & elles paroissent plus

anciennes, ou du moins plus Etrusques, que celles de l'inscription de L. Corneil. Scipion Barbatus dans la bibliothèque Barberini, laquelle est la plus ancienne inscription Romaine gravée sur pierre. J'en ai parlé dans mes Remarques sur l'Architecture des Anciens, p. 5.

cule, avec la Vertu & la Volupté, personnifiées par des figures d'homme & non par des figures de femme, comme chez les Grecs.

III.

Que la fausse idée, au sujet d'un style Romain dans l'Art vient de deux causes:

A.

De la fausse explication des sujets de l'Art.

Le préjugé en faveur d'un style particulier attribué aux Artistes Romains, & différent du style Grec, vient de deux causes. La première est la fausse explication des figures représentées. L'on a voulu trouver un trait de l'histoire Romaine dans des sujets tirés de la mythologie Grecque, & par une suite nécessaire de cette méprise l'on n'a pas manqué d'attribuer l'ouvrage à un Artiste Romain: c'est ce que je crois avoir prouvé dans mon Essai sur l'Allégorie & dans ma Préface sur les Monumens de l'Antiquité. Telle est la conséquence qu'un Ecrivain superficiel tire de l'explication fautive d'une pierre gravée en creux du cabinet de Stofsch ⁽¹⁾. Cette pierre représente Polyxene que Pyrrhus sacrifie sur le tombeau de son pere Achille ⁽²⁾; mais notre raisonneur trouve dans ce sujet le viol de Lucrece. Il tire la preuve de son explication de la maniere Romaine du travail de la pierre qui, selon lui, s'y distingue évidemment. Toute l'évidence qu'on y découvre, c'est que, par les suites d'un mauvais raisonnement, on peut tirer une fausse these d'une fausse conclusion. Il auroit sans doute raisonné aussi conséquemment, s'il avoit eu à parler du beau groupe, que j'appelle Oreste & Electre & qui est connu sous le nom de Papirius & de sa Mere, si le nom de l'Artiste Grec n'étoit pas gravé sur j'ouvrage.

B.

Du respect mal entendu pour les productions des Grecs.

La seconde cause qui paroît avoir accrédité l'idée d'un style propre aux Romains, c'est le respect mal entendu qu'on a pour les ouvrages des Grecs. Comme il

(1) Scarfo Lettera &c. p. 51.

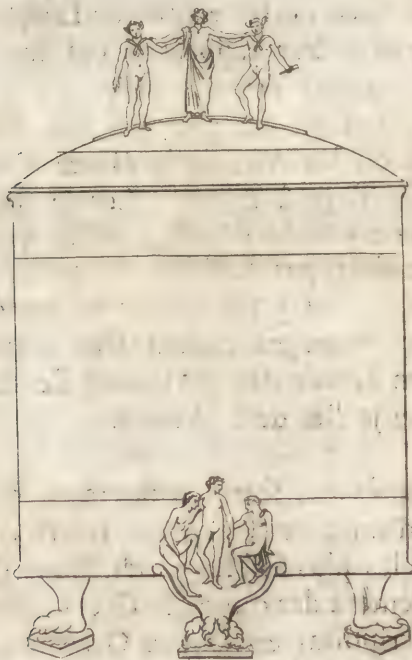
(2) Deser. des Pier. gr. du cab. de Stofsch, p. 396.

il s'en trouve beaucoup de médiocres, on ne manque pas de les attribuer aux premiers: l'on croit être infiniment plus judicieux de mettre les défauts plutôt sur le compte des Romains que sur celui des Grecs. Ainsi l'on renferme sous le nom d'ouvrages Romains tout ce qui paroît médiocre, mais sans en particulariser les caractères. Il faut convenir, qu'en comparant les médailles frappées à Rome du tems de la République, à celles des moindres villes de la Grande-Grece ou de la partie citérieure de l'Italie, on diroit que les premières sont des ouvrages faits par des commençans. J'ai encore fait cette remarque sur quelques centaines de médailles Romaines d'argent d'une parfaite conservation, qui ont été découvertes dans un vase de terre près de Lorette au commencement de 1758. Par rapport à ces médailles, qu'on peut regarder comme des monnoies publiques, il est à croire qu'elles ont été frappées par des Artistes Romains dans des tems où les Arts de la Grece n'avoient pas encore établi leur siége à Rome. Les ouvrages qui ne requièrent pas une grande adresse, telles que les urnes sépulcrales, ne sont pas suffisans ni pour déterminer la beauté du dessin, ni pour établir le caractère du style, attendu que ces ouvrages étoient faits d'avance & exposés en vente en faveur des personnes de différentes condition, comme je l'ai déjà observé.

C'est d'après ces sortes d'ouvrages qu'on a pris la fausse notion d'un style Romain. Il est constant toutefois que parmi les plus foibles productions de ce genre, il se trouve réellement des ouvrages Grecs, comme le prouvent leurs inscriptions en langue Grecque, qui sembleroient avoir été faites dans les derniers tems des Romains. En vertu de ses suppositions gratuites, je crois être en droit de regarder comme une chimere l'idée d'un style

Romain dans l'Art. Ce qu'il y a de certain pourtant, c'est que dans le tems même que les Artistes Romains pouvoient voir & imiter les ouvrages des Grecs, ils étoient bien loin de pouvoir les atteindre. Pline lui même atteste ce fait; il nous apprend que deux têtes colossales placées au Capitole, attiroient les regards des Spectateurs; que l'une étoit faite par le célèbre Charès, élève de Lyippe, & l'autre par Décius, Statuaire Romain: mais que celle du dernier perdoit tellement à la comparaison, qu'elle paroissoit à peine l'ouvrage d'un Artiste médiocre (¹).

(1) Plin, L. 34. c. 18.



CHA-



CHAPITRE II.

Histoire de l'Art à Rome.

Pour ne rien décider au hazard sur l'article des Romains, j'indiquerai dans ce second chapitre l'état de l'Art à Rome du tems des Rois & de la République. Il est vraisemblable que sous les Rois de Rome, il y eut peu ou point de Romains qui s'appliquassent au dessin, & surtout à la sculpture, parce que selon les loix de Numa il étoit défendu de représenter la Divinité sous une forme humaine, ainsi que Plutarque nous l'apprend ⁽¹⁾. De sorte que cent soixante ans après le regne de ce Roi, ou, selon Varron ⁽²⁾, pendant

I.
L'Histoire
de l'Art à
Rome, sous
les Rois.

Zz 2

les

(1) Numa, p. 118. l. 26.

(2) Ap. S. Augustin. Civit. Dei.
L. 4. c. 36.

les cent soixante & dix premières années de Rome, on ne vit ni statues ni simulacres des Dieux dans les temples des Romains. Je dis dans les temples, ce qui signifie qu'il n'y eut aucune figure des Divinités à qui l'on rendit un culte religieux: car il y avoit à Rome des statues des Dieux dont nous allons parler. Il paroît seulement que ces figures n'étoient point placées dans les temples comme un objet de culte.

On se servoit pour les autres monumens publics d'Artistes Etrusques qui dans les premiers tems étoient à Rome ce qu'y furent par la suite les Artistes Grecs. Ce furent sans doute des Artistes Etrusques qui exécuterent la statue de Romulus, dont il a été fait mention dans le premier livre de cette Histoire. Nous ignorons si la louve de bronze du Capitole, qui allaite Romulus & Rémus, est celle dont Denys d'Halicarnasse parle comme d'un ouvrage de la plus haute antiquité ⁽¹⁾, ou celle qui, suivant Cicéron, fut endommagée par la foudre ⁽²⁾. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'on voit une fente considérable sur la cuisse de cet animal, & c'est peut-être là le dommage que lui a fait le tonnerre.

Tarquin l'ancien selon Pline ⁽³⁾, ou selon d'autres Tarquin le superbe ⁽⁴⁾, fit venir un Artiste de Fregella du pays des Volsques, ou, suivant Plutarque, des Artistes Etrusques de Veies, pour faire en terre cuite le Jupiter Olympien, & pour exécuter de même le quadrigé qui fut placé sur le faite du temple. D'autres prétendent que ce monument fut travaillé à Veies,

Caïa

(1) Ant. Rom. L. 1. p. 64. l. 19.

(2) De Divinat. L. 2. c. 20.

(3) Plin. L. 35. c. 45.

(4) Plutarch. Public. p. 188. l. 2.

Caïa Cécilia, femme de Tarquin l'ancien, fit mettre sa propre statue de bronze dans le temple du Dieu Sanga ⁽¹⁾. Du tems de la République, pendant les troubles des Gracques, les statues des Rois de Rome se voyoient encore à l'entrée du Capitole ⁽²⁾.

La simplicité des mœurs des premiers tems de la République, ne fournissoit pas de fréquentes occasions à l'Art de s'exercer dans un état fondé & soutenu par les armes. Dans un article du traité que les Romains conclurent avec Porfenna après l'expulsion des Rois, il fut stipulé, que le fer ne seroit employé qu'à la fabrique des instrumens d'agriculture ⁽³⁾: circonstance suffisante pour nous faire juger que la sculpture n'étoit guere pratiquée à Rome, puisque cette défense privoit cet Art des outils nécessaires. Le plus grand honneur que l'on rendit alors à un citoyen, fut de lui élever une colonne ⁽⁴⁾; & lorsqu'on commença à récompenser le mérite par des statues, la hauteur en fut fixée à trois pieds ⁽⁵⁾: mesure bien bornée pour le talent. Telle est donc la grandeur qu'il faut supposer à la statue de bronze d'Horatius Coclès ⁽⁶⁾, érigée dans le temple de Vulcain; à la statue équestre de Clélie, aussi de bronze ⁽⁷⁾, qui existoit encore du tems de Sénèque ⁽⁸⁾; & à une infinité d'autres, faites dans les premiers tems de Rome. L'airain fut aussi la matière dont on fit d'autres monumens publics. L'on grava sur des colonnes de bronze les nouvelles ordonnances,

II.
De l'Art dans
les premiers
tems de la
République.

Zz 3

telle

(1) Scalig. Conject. in Varron.
p. 171.

(2) Appian. de Bel. civ. L. I.
p. 168. l. 17.

(3) Plin. L. 34. c. 39.

(4) Plin. L. 34. c. 11.

(5) Id. L. c.

(6) Plutarch. Public. p. 192.
l. 20.

(7) Plin. L. 34. c. 13.

(8) Consolat. ad Marciam.

telle que celle qui permettoit au peuple de bâtir sur le mont Aventin ⁽¹⁾, au commencement du quatrième siècle de la fondation de Rome. Bientôt après on éleva les colonnes auxquelles on appendit les tables des nouvelles loix données par les Décemvirs ⁽²⁾.

L'on peut supposer que la plupart des statues des Dieux, dans les premiers tems de la République, furent conformes à la grandeur & à la nature des temples qui n'étoient rien moins que magnifiques, à en juger par celui de la Fortune qui fut achevé dans un an ⁽³⁾: ce qui nous est confirmé par d'autres descriptions ⁽⁴⁾, ainsi que par quelques temples conservés, ou par les ruines de quelques autres.

Il y a toute apparence que ces statues furent exécutées par des Artistes Etrusques: du moins Pline l'assure de l'Apollon colossal en bronze qui fut placé ensuite dans la bibliothèque du temple d'Auguste ⁽⁵⁾. Ce fut l'an 461 de Rome, ou dans la cent vingt- & unième Olympiade, que Spurius Carvilius, vainqueur des Samnites, fit jeter cette statue en fonte par un Artiste Etrusque, en employant pour cet effet les casques, les cuirasses & les cuissarts des vaincus. L'on prétend qu'elle étoit si grande qu'elle pouvoit être vue de la montagne d'Albano, aujourd'hui Monte-Cavo. Spurius Cassius, Consul l'an de Rome 252, fit faire la première statue de Cérès en bronze ⁽⁶⁾. L'an 417 on érigea dans le Forum les premières statues équestres
aux

(1) Dionys. Halicarnass. Ant. Rom. l. 10. p. 628.

(2) Ibid. p. 649. l. 35.

(3) Dionys. Halic. Ant. Rom. l. 8. p. 305. l. 40.

(4) Nonn. ap. Scalig. Conject. in Varron. p. 17.

(5) Plin. l. 34. c. 18.

(6) Ibid. c. 19.

aux Consuls L. Furius Camillus & C. Mœnius, vainqueurs des Latins; mais l'Histoire ne dit point quelle en fut la matière. Les Romains se servirent également de Peintres Etrusques: ce furent ces derniers qui ornèrent de leurs ouvrages un temple de Cérès. Pline nous apprend qu'à la reconstruction de ce temple, on enleva ces peintures avec une partie de la muraille & qu'on les transporta ailleurs ⁽¹⁾.

On commença fort tard à faire des monumens de marbre à Rome: ce qui est prouvé par l'inscription si connue ⁽²⁾ de L. Scipion Barbatus ⁽³⁾, un des plus illustres personnages de son siècle. Elle est gravée sur l'espece de pierre la plus commune, nommée Peperino. L'inscription de la colonne Rostrale de C. Duillius, du même tems, n'aura été gravée que sur une pierre semblable, & non pas sur du marbre, comme on voudroit le prouver par un passage de Silius ⁽⁴⁾. D'ailleurs les restes de l'inscription actuelle sont manifestement des tems postérieurs.

Jusques à l'an 454 de la fondation de Rome, c'est à dire jusques à la cent vingtième Olympiade, les statues & les citoyens portoient de longs cheveux & de longues barbes ⁽⁵⁾: car ce ne fut que cette année qu'il vint des Barbiers de Sicile à Rome ⁽⁶⁾. Tite-Live rapporte ⁽⁷⁾, que le Consul M. Livius, s'étant éloigné de la ville pour quelque sujet de mécontentement,

(1) Plin. L. 35. c. 45.

(5) Varro, de re rust. L. 2.

(2) Sirmond. explic. hujus Infer. c. 11. p. 54. Cic. Orat. pro M. Conf. Fabret. Infer. p. 461.

Cælio. c. 14.

(3) Liv. L. 35. c. 10.

(6) Plutarch. Camil. p. 254.

(4) Rycq. de Capitol. c. 33. l. 24. p. 124.

(7) Liv. L. 27. c. 34.

ment, & s'étant laissé croître la barbe, ne reparut à Rome à la sollicitation du Sénat qu'après s'être fait raser. Scipion l'Africain portoit de long cheveux à sa première entrevue avec le Roi Massinissa ⁽¹⁾.

III.
De l'Art jus-
qu'à la cent
vingtième O-
lympiade.

Pendant la seconde guerre Punique, la peinture fut cultivée chez les Romains, même par les Patriciens. L'Histoire nous apprend que Q. Fabius qui fut envoyé consulter l'Oracle de Delphes, après la malheureuse bataille de Cannes, reçut le surnom de *Pictor*, de l'Art qu'il pratiquoit ⁽²⁾, & l'étendit sur plusieurs personnages des Fabius, comme nous le voyons par quelques médailles. Une couple d'années après la bataille en question, Tibérius Gracchus, après la victoire qu'il remporta sur les Carthaginois, commandés par Hannon, fit peindre dans le temple de la Liberté à Rome, les réjouissances de son armée dans la ville de Benevent ⁽³⁾. Tite-Live nous apprend que les troupes furent traitées en pleines rues par les Beneventins. Comme la plupart étoient des esclaves armés auxquels Gracchus, avec l'agrément du Sénat, avoit promis la liberté avant le combat, ces Soldats prirent leur repas le chapeau sur la tête & le front ceint d'une bande de laine blanche en signe de leur affranchissement. Mais parmi ces Soldats il y en avoit plusieurs qui n'avoient pas bien fait leur devoir, & ceux-là furent condamnés à prendre leurs repas debout tant que la guerre dureroit. Ainsi dans ce tableau on voyoit des Soldats à table, d'autres debout & des bourgeois qui les servoient. Le célèbre Pacuvius, neveu d'Ennius, étoit également Peintre & Poète. Plin. rapporte d'après Varron, qu'à la reconstruction

(1) Liv. L. 28. c. 35.

(2) Id. L. 22. c. 7.

(3) Id. L. 24. c. 16.

truction du temple de Cérès à Rome, Damophile & Gorgasus, Modeleurs & Peintres Grecs, l'ornèrent de leurs ouvrages, après qu'on en eut enlevé & transporté ailleurs les anciennes peintures, exécutées jadis par des Artistes Etrusques, ainsi que nous l'avons dit plus haut. Voici l'expression de Pline: *Ante hanc aedem Tuscanica omnia in aedibus fuisse* (1). Pour moi j'entens ici des tableaux Etrusques. Il me semble que le P. Hardouin n'a point du tout saisi le sens de Pline, lorsqu'il croit qu'avant la reconstruction de ce temple toutes les figures avoient été de bronze.

Dans la seconde guerre Punique les Romains déployerent toutes leurs forces & opposerent une fermeté qui triompha des obstacles. Malgré la défaite totale de plusieurs armées & la diminution sensible des citoyens réduits au nombre de 137000 (2), l'on vit ces peuples vers la fin de la guerre paroître en campagne avec vingt-trois Légions (3). Rome dans cette guerre, ainsi qu'Athene dans celle des Perses, prit une autre forme. Les Romains, ayant fait connoissance & alliance avec les Grecs, sentirent naître en eux le goût pour leurs Arts. Les premiers ouvrages Grecs furent apportés à Rome par Claudius Marcellus après la prise de Syracuse. Il employa les statues & les ouvrages de l'Art enlevés à cette ville à la décoration du Capitole & à l'ornement d'un temple qu'il consacra près de la porte de Capena (4). La ville de Capoue, réduite par les Romains, essuya le même sort. Q. Fulvius Flaccus, l'ayant dépouillée de ses ornemens, envoya toutes les statues à Rome (5).

IV.
De l'Art
après la se-
conde guer-
re Punique.

Malgré

(1) Plin. L. 35. c. 45.

(2) Liv. L. 27. c. 36.

(3) Id. L. 26. c. 1.

(4) Liv. L. 25. c. 40. Plutarch.
Marcel. p. 564.

(5) Id. L. 26. c. 34.

Malgré la quantité immense d'ouvrages de l'Art enlevés aux vaincus, on ne laissa pas à Rome de faire de nouvelles statues des Divinités. Ce fut vers ce tems-là que les Tribuns du peuple employèrent le produit des amendes pour faire placer des statues de bronze dans le temple de Cérès ⁽¹⁾. Pendant la dix-septième & dernière année de cette guerre les Ediles se servirent encore des amendes pour faire ériger dans le Capitole trois autres statues ⁽²⁾. Du même produit on fit peu de tems après trois nouvelles statues de bronze en l'honneur de Cérès, de *Liber Pater* & de *Libera* ⁽³⁾. L. Stertinus employa aussi le butin fait en Espagne pour faire élever sur le marché aux bœufs deux arcs de triomphe qui furent décorés de statues dorées ⁽⁴⁾. Tite-Live observe que les édifices publics nommés Basiliques, n'existoient pas encore alors à Rome ⁽⁵⁾.

Dans les processions publiques on portoit des statues de bois, comme il arriva deux ans après la prise de Syracuse ⁽⁶⁾ & la douzième année de cette guerre. La foudre étant tombée dans le temple de *Juno Regina* sur le mont Palatin, il fut ordonné, pour détourner tout présage sinistre, de porter en procession deux statues de cette Déesse faites de bois de cypres & tirées de son temple: ces statues étoient accompagnées de vingt-sept Vierges, portant des robes longues & chantant un hymne en l'honneur de la Déesse.

Lorsque Scipion l'Africain eut chassé les Carthaginois de toute l'Espagne, & qu'il fut sur le point d'aller les attaquer en Afrique même, les Romains envoye-

(1) Liv. L. 27. c. 6.

(2) Id. L. 30. c. 39.

(3) Id. L. 33. c. 25.

(4) Id. L. 33. c. 27.

(5) Id. L. 26. c. 21.

(6) Id. L. 27. c. 37.

voyerent à l'oracle de Delphe des figures de leurs Dieux faites de mille livres d'argent pesant enlevé aux vaincus, & en même tems une couronne d'or du poids de deux cents livres ⁽¹⁾.

L. Quinctius, ayant terminé la guerre entre les Romains & Philippe, Roi de Macédoine, fit transporter de la Grece à Rome une grande quantité de statues de bronze & de marbre, & une infinité de vases artistement travaillés: toutes ces richesses furent exposées à la vue du peuple pendant son triomphe qui dura trois jours & qui date de la cent quarante-cinquieme Olympiade ⁽²⁾. Parmi ces trésors il y avoit dix boucliers d'argent & un d'or, indépendamment de cent quatorze couronnes de ce dernier métal données en présens par les villes Grecques. Peu de tems après, c'est à dire un an avant la guerre que les Romains firent à Antiochus le grand, Roi de Syrie, on érigea sur le faite du temple de Jupiter Capitolin, un quadrigé doré, avec douze boucliers également dorés ⁽³⁾. Scipion l'Africain, s'étant offert de servir contre Antiochus en qualité de Lieutenant de son frere, fit construire, avant son départ pour l'Asie, un arc de triomphe sur la montée du Capitole & l'orna de sept statues dorées, & de deux chevaux: devant l'arc il plaça deux grands bassins de marbre ⁽⁴⁾.

Jusqu'à la cent quarante septieme Olympiade, & jusqu'à l'époque de la victoire remportée sur Antiochus par Lucius Scipion, frere de l'Africain, les statues des Divinités placées dans les temples de Rome,

Aaa 2

v.
De l'Art
après la
guerre contre le Roi
Antiochus.
étoient

(1) Liv. L. 28. c. 45.

(2) Id. L. 34. c. 52.

(3) Id. L. 35. c. 41.

(4) Id. L. 37. c. 3.

étoient pour la plupart de bois ou d'argile (1); & il y avoit alors très-peu de bâtimens publics dans cette ville, qui eussent quelque apparence de somptuosité (2). Mais cette victoire, en rendant les Romains maîtres de l'Asie jusqu'au mont Taurus, & en remplissant Rome d'un butin immense, releva la magnificence de cette capitale & y introduisit le luxe & la mollesse Asiatiques (3). Ce fut aussi vers ce tems que les Romains adopterent les Bacchanales des Grecs (4). Parmi les richesses qui releverent la pompe du triomphe de L. Scipion, il y eut des vases d'argent fondus & ciselés, pesant mille quatre cents vingt-quatre livres (5); & il s'y trouva des vases d'or, travaillés de la même façon, pesant mille vingt-quatre livres.

Les Romains, après avoir introduit & adopté les Dieux de la Grece sous des noms Grecs (6), en firent des objets de leur culte & leur donnerent des Prêtres de cette même nation. Cette nouveauté fournit l'occasion de faire faire les statues des Dieux dans la Grece, & d'en faire exécuter à Rome par des Maîtres Grecs. Les bas-reliefs en terre cuite, conservés dans les anciens temples, devinrent des objets de plaisanterie, ainsi que nous l'apprend un discours de Caton le Censeur (7). Ce fut vers ce tems que L. Quinctius qui triompha de Philippe Roi de Macédoine, reçut les honneurs d'une statue à Rome avec une inscription Grecque (8), qui fait conjecturer que l'ouvrage étoit d'un

Artiste

(1) Plin. L. 34. c. 11.

(5) Id. L. 37. c. 59.

(2) Liv. L. 40. c. 5.

(6) Cic. Orat. pro Corn. Balbo.

(3) Id. L. 39. c. 6.

c. 24.

(4) Ibid. c. 9.

(7) Liv. L. 34. c. 4.

(8) Rycq. de Capit. c. 26. p. 105.

Artiste Grec. L'inscription mise sur la base d'une statue, qu'Auguste fit ériger à César, fait conjecturer la même chose.

A peine la paix fut-elle conclue avec Antiochus, que les Etoliens, alliés de ce Roi, reprirent les armes contre les Macédoniens. Les Romains, amis alors de ces derniers, prirent part à cette guerre, & assiégerent Ambracie, qui fut obligée de se rendre après une opiniâtre défense. Cette ville, jadis la résidence du Roi Pyrrhus, étoit remplie de statues de bronze & de marbre, de tableaux & d'autres ouvrages de l'Art, qu'elle fut obligé de livrer aux vainqueurs. Tout fut transporté à Rome, de façon que les Ambraciotes se plainquirent au Sénat qu'il ne leur restoit pas un seul simulacre d'une Divinité qu'ils pussent révéler ⁽¹⁾. M. Fulvius vainqueur des Etoliens fit paroître dans le triomphe qui lui fut accordé deux cents quatre-vingts statues de bronze, & deux cents trente statues de marbre ⁽²⁾. L'on fit venir des Artistes Grecs à Rome pour l'ordonnance des jeux que ce Consul donna au peuple ⁽³⁾. Ce fut alors qu'on vit paroître pour la première fois des Lutteurs, selon l'usage des Grecs. Ce même M. Fulvius, étant Censeur avec M. Emilius, l'an 573 de Rome commença à décorer la ville de bâtimens publics où regnoit la magnificence ⁽⁴⁾. Il faut que le marbre n'ait pas été commun à Rome dans le tems qu'elle n'étoit pas maîtresse tranquille de la Ligurie où étoit Luna, présentement Carrare, qui fournissoit alors comme aujourd'hui un beau marbre blanc. Ce qui appuye cette conjecture, c'est que le Censeur

VI.
De l'Art
après la conquête de la
Macédoine.

Aaa 3

Ful-

(1) Liv. L. 34. c. 4.

(3) Ibid. c. 22.

(2) Id. L. 39. c. 5.

(4) Id. L. 40. c. 51. 52.

Fulvius fit transporter à Rome les tuiles de marbre ⁽¹⁾ dont étoit couvert le célèbre temple de Junon Lacinia près de Crotone dans la Grande-Grece, pour faire le toit d'un temple qu'il avoit fait vœu de bâtir. Son Collegue, le Censeur Emilius, fit paver un marché &, ce qui paroît étrange, il le fit palissader tout à l'entour ⁽²⁾.

La quantité infinie des plus rares figures & des plus belles statues dont Rome se trouvoit remplie, & le nombre considérable d'Artistes qui y avoient été appelés ou amenés captifs, fit naître enfin dans les Romains l'amour pour les Arts. L'on vit alors les Patriciens empressés à faire instruire leurs enfans dans le dessin, ainsi que Plutarque nous l'apprend de l'illustre Paul-Emile, qui donna à ses enfans des Peintres & des Sculpteurs pour les instruire dans les deux Arts ⁽³⁾.

L'an de Rome 564, Scipion l'Africain fit placer la statue d'Hercule dans le temple de ce Demi-Dieu ⁽⁴⁾, & deux bigues dorées sur le Capitole. L'Edile Fulvius Flaccus fit ériger au même lieu deux statues dorées. Le fils de Glabrion qui avoit battu le Roi Antiochus près des Thermopyles, fit élever à son pere la premiere statue dorée. Tite-Live dit que ce fut la premiere statue de cette sorte que l'on vit en Italie ⁽⁵⁾; mais il ne parle sans doute que des statues des grands hommes. Dans la derniere guerre de Macédoine, les Députés de la ville de Chalcis se plainquirent que le Préteur C. Lucretius, auquel ils s'étoient rendus,

(1) Liv. L. 42. c. 3.

(4) Liv. L. 38. c. 35.

(2) Id. L. 41. c. 32.

(3) Plutarch. Paul. Aemil. p. 470.

(5) L. 40. c. 34.

rendus, avoit fait piller tous leurs temples, & transporter à Antium toutes les statues & autres trésors ⁽¹⁾. Après la défaite de Persée, Paul-Emile se rendit à Delphes, où l'on travailloit aux bases sur lesquelles ce Roi vouloit faire placer ses statues: le Vainqueur les réserva pour la sienne ⁽²⁾.

Tel est le tableau de l'Art de Rome du tems de la République. Quant à son histoire de l'Art depuis cette époque jusqu'à la perte de la liberté Romaine, c'est dans la troisième partie qu'il faut la chercher; car parvenue à ce terme, elle se trouve beaucoup mêlée avec l'Histoire de la Grece. Du reste les mémoires que je donne ont cet avantage que, si quelqu'un vouloit traiter cette matière plus à fond, il pourroit s'épargner une partie de la peine: les recherches que j'ai faites, en confrontant les Auteurs & en établissant un ordre chronologique, pourront lui servir de guides.

Pour conclusion, & pour revenir à l'Art Grec, comme notre principal objet, nous devons témoigner notre reconnaissance aux Romains pour tous les monumens que nous possédons. Quant à la Grece même on y a fait peu de découvertes, parce que les possesseurs de ces contrées ne recherchent ni n'estiment ces sortes de trésors. De même qu'Athènes, au rapport de Cicéron, répandit l'éloquence dans tous les pays, & l'exporta pour ainsi dire avec les marchandises de l'Attique dans tous les ports & sur toutes les côtes, de même l'on peut dire de Rome que cette ville, après avoir donné naissance à l'Art Grec & en avoir tiré les monumens de la cendre des villes, elle a communiqué ses décou-

Conclusion
de la seconde
partie.

(1) Liv. L. 43. c. 9.

(2) Id. L. 45. c. 27. Plutarch.
Aemil. p. 492. l. 14.

vertes & ses trésors aux nations les plus lointaines de l'Europe. C'est par-là que Rome moderne, ainsi que Rome ancienne, est devenue la Législatrice & l'Institutrice du monde: du sein de ses richesses elle offrira aux yeux de nos neveux des ouvrages, admirés jadis à Athene, à Corinthe & à Sicyone. — Mais je me rappelle les paroles de Pythagore: il m'apprend qu'il faut sceller le discours par le silence.

Fin du Tome second.



SPECIAL
92-B
25035
V.3

THE GETTY CENTER
LIBRARY



